

معنى الجمال

نظرية في الاستطيقا



تأليف: والتر ت. ستيس • ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام

173



المشروع القومى للترجمة

معنى الجمال

نظرية فى الاستطيقا

تأليف

ولتر ت . ستيس

ترجمة

إمام عبد الفتاح إمام



٢٠٠٠

THE MEANING OF BEAUTY

A THEORY OF AESTHETICS

BY

W.T. STACE

(1929)

Translated by:

Dr. E. Abdel Fatah Emam
(2000)

معنى الجمال

نظرية فى الاستطيقا



الفهـــــرس



مقدمة

بقلم المترجم

فى استطاعة الباحث أن يدرس موضوع الجمال - أو غيره من الموضوعات الفلسفية المختلفة - كما يُدرس الكائن الحى بطريقتين مختلفتين:

الطريقة الأولى : طولية، تاريخية، تتبعه منذ نشأته الأولى فى الفلسفة اليونانية - وربما قبل ذلك فى الفكر الشرقى القديم - وتنتهى به حتى لحظة الدراسة.

والطريقة الثانية : عَرْضية تتناول مفاهيمه وأسسه، وأهم أفكاره، تماماً كما يفعل عالم النبات حين يتناول شريحة عَرْضية من النبات لكى يدرس ما تتألف منه من خلايا وأنسجة.

ويمكن أن نستخدم هاتين الطريقتين فى دراسة علم الجمال أو " الاستطيقا ". وهذا ما فعلته موسوعة الفلسفة التى أشرف عليها بول ادواردر[1]، عندما أفردت فى مجلدها الأول دراسة خاصة " لتاريخ الاستطيقا "[2]، ثم أفردت دراسة أخرى بعنوان " مشكلات الاستطيقا "[3]، لما نسميه بالدراسة العَرْضية. وقد كُتِبتْ المادتين

(١) The Encyclopedia of Philosophy Ed. By P. Edwards, Vol.. I

(٢) وهذا ما فعله كثير من المؤلفين من أمثال مون فى كتابه "تاريخ الاستطيقا" عام ١٩٣٦، وبيردسلى فى كتابه "الاستطيقا: من اليونان حتى العصر الحاضر عام ١٩٥٤"، وبوزانكيت فى "تاريخ الاستطيقا"، والدكتورة أميرة مطر فى كتابها "فلسفة الجمال نشأتها وتطورها" دار الثقافة ١٩٧٣ .

(٣) على نحو ما فعل كولنجوود فى كتابه "مبادئ الفن"، وكروتشه فى كتابه "علم الجمال أو الاستطيقا"، وجون ديوى فى كتابه "الفن خبرة"، وكارت فى "فلسفة الفن"، وسوزان لانجر فى كتابها "الشعور والشكل"، وسانتيانا فى كتابه "الاحساس بالجمال"، وتولستوى فى كتابه "ما الفن؟"، وستيس فى كتابه "معنى الجمال" الذى وصفته الموسوعة الفلسفية بأنه عرض واضح لنظرية متميّزة فى طبيعة الجمال ص٥٦. وفى اللغة العربية كتاب الدكتورة أميرة مطر "مقدمة فى علم الجمال" عام ١٩٧٢.

بقلم شخصين مختلفين، وإذا كانت مثل هذه الدراسة (الطولية ، والعرضية) ممكنة في دراسة أي موضوع فلسفي فهي في الواقع ضرورية في موضوع علم الجمال الذي يشتد فيه الخلاف بين الفلاسفة في كل ركن من أركانه :

فتاريخه يبدأ ـ في الأعم الأغلب بأفلاطون ـ وإنْ كان هناك مَنْ يرى أن هناك تمهيدات سبقت فلسفة أفلاطون الجمالية حتى داخل التراث اليوناني نفسه، فقد كان للطبائع العملية في الفن القديم تأثير عظيم على فيلسوف كأفلاطون[1]، فالحكم الاستطيقي الذي ذكره هيوميروس في الإلياذة (الكتاب الثامن عشر فقرة ٥٤٨) الذي يصف فيه درع أخيل بأنه عمل رائع بل هو أحد العجائب البديعة ـ يشير إلى بداية الأحكام الاستاطيقية التي ظهرت أيضاً عند ديمقريطس وبارمنيدس .. إلخ[2]، وإن كانت فلسفة أفلاطون لم تقنع بإصدار بعض الأحكام الاستاطيقية، وإنما عالجت موضوع الجمال معالجة مستفيضة وعميقة في كثير من المحاورات مثل " أيون " و " المأدبة " و " الجمهورية "، وهي التي تنتمي إلى فترة مبكرة من حياة أفلاطون. ثم " السوفسطائي " و " القوانين " و " في نهاية حياته " ... وأخيراً محاورة " فايدروس" التي تقع في مرحلة وسطى بين المرحلتين و "هيبياس الكبير"، فهاهنا نجد استاطيقا أفلاطون تُعنى بدراسة الفنون الجميلة (أ) الفنون البصرية (الرسم ، والتصوير ، والنحت ، والعمارة). (ب) والفنون الأدبية (شعر الملاحم، والشعر الغنائي، والدراما)، دون أن يحدد أفلاطون نفسه أسماء خاصة لها، فهي كلها تنتمي عنده إلى فئة الفن أو الصنعة Techneart التي تشمل جميع المهارات في الصناعة من العمل في صناعة الخشب، وصناعة الشعر إلى صناعة الدولة .. إلخ.

---

(١) د. أميرة مطر: فلسفة الجمال ص١٣.

(٢) Ency. of Philos. Vol.1, P. 8

ويمكن للدراسة التاريخية أن تتبع فلسفة الجمال عند أفلاطون وأرسطو فى العصر اليونانى، وأفلوطين ومدرسته فى العصر الهلنستى، وفى العصر الوسيط ابتداء من لونجينوس، والقديس أوغسطين حتى القديس توما الاكوينى.

ثم عند كانط وهيجل وشوبنهور وغيرهم من الفلاسفة المحدثين إلى أن تصل إلى الاتجاهات المعاصرة عند "تولستوى" و "برجسون" و "كروتشه" و "الوجوديين"، ولاسيما سارتر، والاتجاه الرمزى عند كاسيرر، وسوزان لانجر .. إلخ.

غير أن الدراسة العرضية تختلف عن هذه الدراسة التاريخية التتبعية من حيث أنها تتناول موضوع هذا العلم ومشكلاته، «فعلم الجمال» الذى أُطلق عليه الفيلوسف الألمانى الكسندر باومجارتن (١٧١٤ ـ ١٧٦٢) اسم «الاستطيقا Aesthethic » وهو مصطلح مأخوذ من الكلمة اليونانية Aisthetikos التى تعنى الادراك الحسى أو المعرفة الحسية، عندما أطلق على كتابه اسم الاستطيقا.. Aesthetica (١٧٥٠ ـ ١٧٥٨) آملا بذلك أن يسد ثغرة تركها الفيلسوف العقلانى كرستيان فولف (١٦٧٩ ـ ١٧٥٤) فى مذهبه علم الجمال هكذا تبدأ مشكلاته من التسمية فهل هذا المصطلح الجديد الذى نحته «بومجارتن» «مصطلح الاستاطيقا» يرادف تماماً مصطلح «علم الجمال»..؟ صحيح أننا أصبحنا نترجم مصطلح «الاستاطيقا» بعلم الجمال، لكن الترجمة «فضفاضة» أكثر مما ينبغى، إذ لا شك أن علم الجمال أوسع كثيراً فى مدلوله من الاستطيقا التى ربما كان من الأفضل أن نقصرها على مفهوم الجمال الفنى وحده، وهو مفهوم يُدخل القبح عنصراً من عناصره كما سنرى فى الفصل الرابع من هذا الكتاب[1]. وهكذا كانت اشكالات

(١) قارن أيضاً د. سعيد توفيق "مداخل إلى موضوع علم الجمال" دار الثقافة للنشر والتوزيع عام ١٩٩٢ ص ٩١، ٩٢.

«علم الجمال» تبدأ من التسمية، فالخلافات لا حصر لها بالنسبة بموضوعاته:

ما الذى نعنيه على وجه الدقة بالجميل؟ وما الجمال؟ أننا نطلق هذه الكلمة على أشياء وموضوعات تختلف فيما بينهما اختلافاً واسع المدى فنقول انّ الوردة جميلة، وكذلك المرأة، وصوت البلبل ومنظر القمر، والسماء الزرقاء، والليلة القمراء، وابتسام الوليد.. الخ. وأحياناً نصف بها السلوك فنقول إنه جميل، والخلق جميل، وكذلك «الشخصية » و « النفس» .. الخ. فإذا كان الجمال هو الاستطيقا. وإذا كانت الاستطيقا هى «الجمال الفنى» فقط فماذا نقول فى ألوان الجمال السابقة؟ لا يكفى أن نهرب من الجواب بأن نقول «.. منذ البداية ان علم الجمال ليس هو العلم الذى يبحث فى الجمال بمعناه الدارج، أو قل انه ليس هو العلم الذى يبحث فى الجمال باطلاق، وانما هو يبحث فى نمط أو قطاع خاص من الجمال هو الجمال المعطى من خلال خبرتنا بالعمل الفنى..»(١). فإذا كنا نستخدم لفظ «الجمال» ـ وبطريقة مفهومة ـ ليطلق على أشياء مختلفة أتم الاختلاف، فلابد للفلسفة أن تشرح لنا المبرر الذى يتيح لنا أن نطلق لفظاً واحداً على موضوعات: بعضها نبات وبعضها الآخر حيوان أو جماد أو بشر.. الخ. لا سيما إذا كنا على وعى سابق بأن ذلك جزء من مهمة الفلسفة: «لأن بعضاً من أهمية التفلسف تكمن فى تحليل واضاءة مثل هذه المفاهيم التى نظنها بسيطة، ونستخدمها دون فهم أو تمييز بطبيعتها ودلالاتها المتنوعة والمتباينة » ومنها بالطبع مفهوم الجمال الذى هو من أشد المفاهيم الفلسفية تركيباً وغموضاً(٢). فلا يكفى، مثلا، أن نجمع بعض ألوان السلوك الأخلاقى، ونلقى بها فى البحر قائلين أنها لا تدخل فى مجال فلسفة

(١) المرجع السابق ص ٩١ ـ ٩٢ .

(٢) المرجع السابق ص ٩١ .

الاخلاق التى تهتم بألوان بعينها من السلوك الأخلاقى! وإلا لكنا نتحدث عن علم الأخلاق الارستقراطى، وعلم الجمال الارستقراطى - وهكذا.!

وليس ذلك هو كل شيء بل اننا كثيراً ما نصور أحكام القيمة الجمالية مستخدمين فيها ألفاظاً أخرى غير لفظ «الجميل»: مثل «الرائع»، و«الساحر»، و«الفاتن»، و«الجليل»، و«الفخم»، و«الرشيق»، و«الرقيق».. الخ. وغير ذلك من الألألفاظ الدالة على الاستحسان والاعجاب دون أن نسأل أنفسنا ما هو العنصر المشترك بين هذه الألفاظ من ناحية، وما هى الخصائص المشتركة بينها وبين الموضوعات التى توصف بأنها جميلة من ناحية أخرى؟ وما المقصود بالجمال Beauty بصفة عامة أو ما هى طبيعة الجمال؟ وهل هناك طبيعة واحدة للجمال سواء وصفت بها الأشياء الطبيعية أو الصناعية؟ هل يكون الموقف واحداً عندما نصف المرأة بأنها جميلة، ونصف اللوحة التى رسمها الفنان لهذه المرأة بأنها جميلة أيضاً؟ وما المقصود بالفن Art؟ أهو ما يصنعه الإنسان فى مقابل الطبيعى أى ما تصنعه الطبيعة؟. لكن الإنسان يصنع أشياء لا حصر لها :

فهو يصنع السيارات والطيارات، والقنابل الذرية وغير الذرية، ووسائل الدمار من كل نوع: فهل هذه أشياء جميلة؟.. ثم هل هناك حقيقة تكشف عنها الأعمال الفنية؟ وما المقصود بالرمز الفنى؟ ما الذى تعنيه الأعمال الفنية؟ وهل هناك تعريف للفن؟. هذه كلها أسئلة تقع فى ميدان «الاستطيقا» وتتركز حول الفن، لكنها لا تزال ترتبط بموضوع أعم هو الجمال باطلاق!

وقبل ذلك كله، علينا أن نطرح سؤالاً أكثر عمومية هو ما الذى نعنيه بالتجربة الجمالية؟ وكيف يمكن لنا أن نشاهد موضوعاً ما، وأن نستمتع به بطريقة استطيقية، وهل هناك «طريقة استطيقية» فى النظر، إلى الأشياء، ولو صحّ ذلك، فما الذى يميّز هذه الطريقة عن الطرق الأخرى التى نخبر بها الأشياء؟.

لا شك أن «الموقف الاستطيقى»، أو الطريقة الاستطيـقية فى النظر إلى الأشياء تعارض ما يسمى، فى العادة، بـالموقف العملى أو النفعى الذى لا يهتم بالشىء إلا بقصـد النفع أو المنفعـة، فسـماسرة الأراضى أو الـعقارات الذين يشـاهدون مناظر الطبيعة، أرضاً فى الريف أو منزلاً فى المدينة من طراز قـديم أو حديث، لا يهتمون بهذا أو ذاك إلا بمقدار ما يدّر عليهم من ربح، فهم لا يشاهدون المنظر أو المنزل من زاوية جمالية، وهى الزاوية التى تتطلب مـن الشخص المشاهد أن يشاهد المنظر من أجل المشاهدة فحسب، وليس من أجل أى غرض يجاوزها. أو قل انه الادراك من أجل الادراك فحسب، لا من أجل أى غرض آخر.

وقد يعترض مـعترض فيقول: انه حتى فى التأمل الجـمالى لشىء ما، فاننا نظر إلى الشىء لا من «أجـل ذاته فـحـسب» بل من أجل شـىء آخـر يجـاوزه ألا وهو «المتعة»، فنحن لانركـز انتباهنا فى شىء ندركه، ما لم يحقق لنا مـتعة. ومن هنا ألا يجوز أن نقول أن المتـعة هى غاية الموقف الجمالى..؟. وربما كان سبب الاعتراض هو أن تعبـير «الادراك من أجل ذاته» تعبـير «مضلل»، فهـناك فرق بين الاسـتمـتاع بالتجربة الادراكية ذاتها، ومجرد استخدام هذه التجربة فى التعرف على شىء ما أو تصنيعـه ـ على نحو ما نفعل، عـادة، فى حياتنا اليـومية عندما لا نقف من الشـجرة موقفـاً جمالياً، بل ندركـها فقط بوضـوح حـتى نتعرف عليها، أو لـندور حولها إنْ كانت تعترض طريقنا.. الخ.

يتميز الموقف الاستطيقى أيضـاً عن الموقف المعرفى، (رغم أنه هو نفسه ضرب من المعرفة كـما سنعرف فيما بعـد)، فالطلاب المهتمون بتاريخ الهندسـة المعمارية، قادرون أن يـميزوا بـسرعـة بين طراز المبنى ومعـرفة زمـان ومكان بنائه من مـجرد مطالعـة أسلوبه ومظاهره المرئية الأخـرى. فهـم ينظرون إلى المبنى فى البداية حـتى

تزداد معرفتهم لا لاثراء تجاربهم الادراكية، وقد يكون ذلك هاماً ومفيداً، بالنسبة لاجتياز الامتحانات مثلا، لكنه لا يرتبط بالضرورة بالقدرة على الاستمتاع بتجربة رؤية المبنى ذاته. وسوف نكتشف فيما بعد أن التجربة الاستطيقية تحتوى على جانب معرفى أيضاً رغم أنها بالقطع تتميز عنه.

ويتميّز الموقف الاستطيقى أيضاً فى النظر إلى الموضوعات عن الموقف الشخصى، الذى يكون فيه المشاهد مهتماً بنفسه، ومتأملاً فى علاقته بذاته بدلاً من استغراقه فى الموضوع الجمالى. فمن يستمع إلى الموسيقى، ويتخذ منها نقطة انطلاق للتفكير الحالم يقدم لنا مثلاً للاستماع غير الاستطيقى الذى كثيراً ما يحل محل الاصغاء ويضرب لنا «ادوارد بولو E. Bullough مثلاً شهيراً لهذا الموقف الشخصى فيقول: «أن الرجل الذى يذهب إلى المسرح لمشاهدة مسرحية «عطيل»، وبدلاً من أن يركز تفكيره فى المسرحية، يفكر فقط فى التشابه بين موقف «عطيل»، وموقفه هو الشخصى مع زوجته ـ فانه فى الواقع لا يشاهد المسرحية من منظور استاطيقى، ذلك لأن موقفه هنا هو موقف شخصى. فى حين أن الموقف الاستاطيقى يتطلب منا أن نستجيب له، ولكل ما يقدمه لنا، استجابة استاطيقية. وليس من حيث علاقته بحياتنا الشخصية. ونحن كثيراً ما نربط بين الموقف الذى نكون فيه وبين حياتنا الشخصية، وهو موقف ليس بالضرورة غير مرغوب فيه. لكن لابد، فقط، أن نميز تمييزاً دقيقاً بينه وبين الاستجابة الاستطيقية، أو الموقف الاستطيقى..»(١).

وذلك يعنى أن الاستمتاع الاستطيقى بالمسرحية يتطلب منا، أن لا تندمج اندماجاً شخصياً مع أية شخصية أو حدث أو مشكلة فيها حتى لا يكون ذلك بديلاً

(١) Ency clopedia of Philosophy. Vol. I. P.36.

عما يحدث فيها. وفى استطاعتنا أن نرى الفارق بوضوح إذا ما قارنا بين انشغالنا برؤية حطام سفينة تحطمت أمامنا بالفعل، ورؤية هذا المنظر فى جريدة الأخبار فى السينما أو التليفزيون. فى الحالة الأولى سوف نبذل ما فى وسعنا للمساعدة. لكنا فى الحالة الثانية نعرف أن ما نشاهده هو فيلم عن كوارث قد حدثت، وليس فى استطاعتنا أن نفعل شيئاً بازائها، فإذا ما تحققنا من ذلك انتهت استجابتنا للموقف الفعلى، ورغم تعاطفنا مع المصابين فاننا لا نفعل شيئاً.

وقل مثل ذلك فى الشخص الذى يترنح طرباً ـ فى استجابته الاستاطيقية ـ أمام ضيوفه لإحدى السيمفونيات الصادرة من «جهاز الاستريو» الخاص، ولا يستجيب بنفس الحماس للسيمفونية ذاتها الصادرة عن جهاز الجيران. والخبير الحاذق بالتحف الأثرية، ومرشد المتحف الذى يركز انتباهه وهو يختار بعض الأعمال الفنية على قيمتها التاريخية، وسمعتها، وعمرها وما إلى ذلك ـ ربما لا يتأثر أى تأثر جزئى بقيمتها الاستطيقية، فانتباهه يشتته بالضرورة عوامل غير استطيقية. ونفس الشىء بالنسبة للشخص الذى يقدر المسرحية أو القصة لأنها قد توحى إليه ببعض المعلومات عن الزمان والمكان اللذين كُتبت فيهما، فانه بذلك يستبدل بالاهتمام بالتجربة الاستطيقية الاهتمام بتحصيل المعلومات. ولو أن شخصاً فضلّ عملاً فنياً لأنه يقوم «بتهذيب أخلاقى» أو أنه «يؤيد قضية عادلة» ـ فانه فى هذه الحالة يخلط بين الموقف الأخلاقى والموقف الجمالى، ويصدق الشىء نفسه لو أنه أدان العمل الفنى لأسباب أخلاقية، وفشل فى أن يفصل بين هذه الإدانة وبين تقييمه الجمالى (الاستطيقى) لهذا العمل. ومن المحتمل جداً أن يحدث ذلك كثيراً للأشخاص الذين لم يسبق لهم قط أن شاهدوا أى موضوع مشاهدة جمالية. لكنهم يشاهدون هذه الأعمال كوسائل للدعاية سواء أكانت أخلاقية أو سياسية أو غير ذلك.

وهناك مصطلحات أخرى تُستخدم لتعريف الموقف الاستاطيقى مثل مصطلح «التجرد Detachment» الذى يقال انه معيار هام للتفرقة بين الطريقة الاستاطيقية وغير الاستطيقية فى النظر إلى الأشياء، وإنْ كان المصطلح قد يكون مضللاً أحياناً. فهو يرتبط بعدم الاهتمام الشخصى بالمسرحية أو السيمفونية، فالمفروض أن نتجرد عندما نشاهد مسرحية «أوديب ملكا». بمعنى أن نضع فى أذهاننا أنها مسرحية، وليست حياة حقيقة يمكن أن ننخرط فيها (رغم أنها قد تكون مسرحية تدور حول حياة حقيقية). انَّ ما يحدث فى الجانب الآخر من المسرح هو عالم مختلف، لا ينبغى أن نستجيب له على نحو ما نستجيب للعالم من حولنا وبهذا المعنى «نتجرد». لكن ليس بمعنى أننا نفشل فى أن نتوحد مع الشخصيات أو أن ننهمك تماماً فى المسرحية.

وقل مثل ذلك فى مصطلح «النزاهة» الذى يُستخدم بدوره بشكل واسع ليصف الموقف الاستطيقى. فالنزاهة صفة للحكم الجيد على الأشياء، وهى تدل على أن الشخص غير متحيز. فالقاضى قد ينهمك انهماكاً شخصياً فى القضية، بمعنى أن يهتم اهتماماً عميقاً بالحالة المطروحة أمامه، كما هى الحال عندما يهتم برعاية الأطفال وكفالتهم فى حالة الطلاق مثلاً. لكنه عندما يحكم فى القضية ينبغى عليه أن يكون محايداً بمعنى أن يترك مشاعره، وعواطفه الشخصية جانباً فلا يجعلها تحيد به فى هذا الاتجاه أو ذاك. ولا شك أن عدم الانحياز فى الأمور التشريعية والقانونية يتسم بما يسمى «بالنظرة الأخلاقية»، لكن ذلك ليس واضحاً بالنسبة للتجربة الجمالية، أو الموقف الاستطيقى، فنحن لا نعرف كيف نوصف بالنزاهة وعدم الانحياز ونحن ننظر إلى لوحة أو نستمع إلى قطعة موسيقية؟ ما هى الجوانب المتصارعة التى ينبغى أن نقف موقف الحياد بينها؟ أنَّ العبارة التى تقول:

«احكم بنزاهة وعدم انحياز». تبدو عبارة معقولة وذات معنى. لكن إذا أصبحت انظر أو شاهد أو استمع بنزاهة وعدم انحياز، لبرز السؤال: كيف؟! فعدم الانحياز أو النزاهة.. الخ مصطلحات توحى بأن هناك صراعاً أو موقفاً فيه جوانب متضاربة. لكنه فيما يبدو لا يكون مصطلحاً مفيداً أو نافعاً إذا ما حاول أحد أن يصف به الموقف الجمالى أو الطريقة الاستطيقية فى النظر إلى الأشياء.

❑❑❑

كانت تلك بعض الاشكالات التى يمكن أن يعرض لها الباحث فى علم الجمال ومشكلاته دون أن يتتبع تاريخه. وهذا ما فعله و.ت.ستيس.. W.T.Stace (١٨٨٦ ـ ١٩٦٧) فى كتابه الحالى «معنى الجمال» الذى نقدمه للقارىء العربى الآن بعد أن قدمنا لهذا الفيلسوف أكثر من كتاب[١].

وهو هنا يقوم بدراسة عرضية لعلم الجمال ليقدم لنا نظرية جديدة فى «الاستاطيقا» على مدى أحد عشر فصلا فيحدد لنا فى الفصل الأول «الجمال من حيث ادراكه»، والشىء الجميل من حيث هو مدرك Percept ويرى أنه إذا كان من الصواب أن نقول أن الجمال هو موضوع الاستطيقا، فان معنى الجمال فى هذه الحالة لابد أن يتسع إلى أقصى حد، ذلك لأننا كثيراً ما نستبعد اللطيف، والرشيق، والظريف، والخفيف.. الخ من مفهوم الجمال فنقول مثلا: «هذه الموسيقى خفيفة أو لطيفة لكنها ليست جميلة»، و«هذه المرأة أنيقة أو رشيقة لكنها ليست جميلة».. وهكذا. فى حين أن فيلسوف الجمال ينبغى أن يُدخل فى فلسفة الجميل كل تنويعات التجربة الجمالية بحيث تشمل: الفخم، والضخم، والجليل، والمهيب، بل

(١) «فلسفة هيجل»، ثم «الدين.. والعقل الحديث». وأخيراً «التصوف.. والفلسفة» وقد صدرت جميعها عن مكتبة مدبولي بالقاهرة.

حتى المرعب والمخيف.. والساخر.. الخ بمقدار ما تثير فينا من مشاعر جمالية.

لكن إذا كانت التجارب الجمالية متعددة ومنوعة بهذا الشكل فكيف نميّز بينها؟ لا شك أن الجرّة وما بها من زخارف ، والوردة، والمرأة، وصوت البلبل وضوء القمر، وقصيدة الشعر، والغروب.. الخ هى كلها موضوعات جميلة، ومشاهدتها والاستمتاع بها يعنى المرور بتجربة جمالية لكن ما هو الخيط المشترك بين هذه الموضوعات كلها الذى يتيح لنا أن نطلق عليها كلها صفة «الجميل»؟! هناك اجابات متعددة حسب المذاهب المختلفة، لكن الاتفاق بينها يكاد يكون عاماً، على أن الأشياء الجميلة هى دائماً عينية Concrete وأنها لا تكون أبداً أموراً مجردة أو تجريدات: فالتمثال والوردة، والمرأة والموسيقى.. الخ تشغل حيزاً من مكان وزمان: تراها العين وتسمعها الأذن، فالموضوعات الجميلة هى باستمرار مدركة، وكل «موضوع» منها هو مدرك أو سلسلة من المدركات الحسية.. Percepts.

ها هنا نجد فارقاً جوهرياً بين الفن من ناحية، وبين العلوم والفلسفة من ناحية أخرى، فالأخيرة تهتم بالمفاهيم والتصورات التى هى من نتاج العقل. فإذا كان العلم يبدأ من الجزئى، فلكى ينتهى بالكلى أو القانون (أو التصور العقلى). فى حين أن التصورات المجردة التى هى موضوعات الفكر العقلى هى معادية للفن الذى هو أساساً عينى، فليس ثمة تجريدات خالصة تكون جميلة.

وهكذا تنشأ، فى رأى «ستيس» أول مشكلة فى علم الجمال تتعلق بالطابع الادراكى لما هو جميل فالادراكات نوعان: ادراكات خارجية وادراكات داخلية الأولى هى ادراك الأشياء المادية عن طريق الحواس، والثانية ادراك داخلى عن طريق التأمل الذاتى أو الاستبطان. ومن المُسلّم به أن موضوعات الادراكات الأولى: الوردة، التمثال، المرأة، اللوحة.. الخ يمكن أن تكون جميلة. لكن هل

يمكن أن تكون الادراكات الداخلية جميلة أيضًا: الإرادة، والانفعال، والنفس أو الروح .. إلخ كيف يمكن أن تكون هذه الموضوعات جميلة؟ ربما قلنا أنَّ هناك خلطاً بين الأخلاق والجمال أو أننا نستخدم كلمة الجمال بطريقة فضفاضة، فالشخصية الجميلة أو الطابع الجميل، قد يعنى الشخصية الخيِّرة أو الطابع الخيِّر. لكن صاحب هذا الوصف يعنى، بالقطع، أكثر من ذلك. والمشكلة أن «النفس» لاتكون مدركة من ناحية، والارادة والانفعال والأفكار ـ لا يدركها، من ناحية أخرى، سوى صاحبها. وردّ المؤلف أن النفس ـ عندما تستخدم على هذا النحو ـ ليست كياناً مجرداً، وانما هى مضمون الحالات التى ندركها عن طريق التأمل الذاتى أو الاستبطان. فضلاً عن ذلك فان الإرادة والانفعال والأفكار والمشاعر.. الخ لا يدركها، بالطبع سوى صاحبها، لكن المهم أنها «مدركة»، وبالتالى فجميع الموضوعات الجميلة يمكن ادراكها سواء بطريقة خارجية أو داخلية ـ وإنْ كانت الأخيرة تكون مباشرة لمنْ يدركها. وبذلك نكون قد وصلنا إلى عنصر هام فى نظرية «ستيس» الجمالية وهو عنصر «المدرك».

وفى الفصل الثانى «الجمال من حيث مفهومه» يعرض المؤلف للعنصر الثانى أو الجانب الآخر من التجربة الجمالية وهو جانب «التصور» والمفهوم Concept. وتُمثل علاقة هذا الجانب بالجمال مشكلة أشد صعوبة وتعقيداً من علاقة الجمال بالادراك. ذلك لأننا إذا تساءلنا هل يدخل الجانب التصورى (العقلى) فى تركيب التجربة الجمالية؟ نجد أن الفلاسفة ينقسمون إلى مدارس فى اجابتهم عن هذا السؤال: ـ

فبعض المدارس تعارض العقلانية، ومن ثمَّ تقلل من أهمية المفهوم أو التصور حتى كوسيلة لمعرفة الحقيقة. وتتم هذه المعارضة لصالح ما يسمى بالحدس

والواقع أن «فهم» الجمال هو عملية معرفية، فهو ليس انفعالاً ولا فعلاً Intuition . ارادياً. فإذا كان عمل الفنان عندما ينحت تمثالاً أو يرسم لوحة فعلاً ارادياً، فان الفهم الخالص للجمال هو عملية ادراك واع، وليس فعلاً من أفعال الارادة. وإذا كانت التجربة الجمالية شعوراً، فان ذلك لا يعنى انها انفعال، وانما الشعور هنا هو فعل معرفي، تماما مثلما أقول إننى أشعر أن بالغرفة شخصاً ما. أو إننى أشعر أن الشخص الجالس هناك يراقبنى.. الخ فذلك حكم معرفى، وإذا كانت التجربة الجمالية عملية ادراك فهى، إذن، عملية معرفية.

إذا صحّ ذلك فان العملية المعرفية تتألف من جانبين: الادراك (الحسى)، والتصور (العقلى) ـ فأنا أدرك ادراكاً حسياً أن الماء يغلى، لكننى أتصور تصور عقلياً القانون الكلى للغليان. غير أن هذين الجانبين ينصهران فى أية معرفة، فالتصورات أو المفاهيم العقلية توجد مطمورة، فى أى فعل من أفعال الادراك الحسى.

فهم الجمال إذن هو عملية معرفية لابد أن تتألف من جانبين: جانب الادراك الحسى، وجانب التصور العقلى. لكنها لا يمكن أن تكون ادراكاً حسياً فحسب وإلا لاشترك معنا الحيوان فى ادراك الجمال، بل لكانت الحيوانات صاحبه الحس الحاد أكثر شعوراً واحساساً بالجمال من كثير من البشر، وسيكون النمر الصغير أشد حساسية فى ادراك الجمال من أعظم الأفراد الرومانسيين، وذلك خُلف محال. كذلك لا يكون الجمال عملية عقلية خالصة، لأن الجمال لا يوجد قط فى صورة عقلية مجردة. ومن ثَّم بقى أن يكون ادراك الجمال هو تركيبة معينة من الادراكات الحسية والتصورات العقلية معاً، الأول يسميه «ستيس» بالمجال الادراكى، والثانى هو جانب التصور أو المفهوم. وفضلاً عن ذلك فانه يرفض أن يكون الحدس ـ سواء كما قال به برجسون أو كروتشه، وسيلتنا فى ادراك الجمال.

ذلك لأن الحدس الذى يخلو من التصور أو المفهوم يعجز ـ فى أية صورة من صوره ـ عن تفسير مشروعية الأحكام الجمالية.

غير أن القول بأن الجمال تركيبة تجمع بين الادراك الحسى والتصور العقلى، لا يعنى أننا إذا ما وضعناهما متجاورين، فان ذلك سوف يؤدى إلى ظهور الجمال. بل لابد أن يذوب التصور العقلى أو ينصهر فى الادراك الحسى بطريقة خاصة. فالعلاقة بينهما لابد أن تكون عضوية وليست آلية كما هى فى القصة المجازية أو الحكاية الرمزية. وهذا هو النقص الأساسى فى المجاز أعنى التجاور بين الجانبين (الحسى والعقلى) دون أن يلتحما بطريقة عضوية. فالحكاية التى تروى كيف «افترس الأسد الحمل» تبرز طابع القوة الغاشمة عند الأسد، فى حين تظهر ما فى الحمل من ضعف وبراءة. وهكذا تقول لنا الحكاية، فى صورة رمزية، انّ البراءة عرضة لأن تفترسها القوة الغاشمة. وهذه فكرة مجردة: فالقوة الغاشمة والبراءة هما تصوران، مجردان. وهكذا نجد أن سلسلة من الادراكات الحسية توجد جنباً إلى جنب مع سلسلة من التصورات العقلية فى القصة المجازية أو الحكاية الرمزية.

الجمال عند «ستيس»، اذن، هو تركيبة عضوية بين المدَرك (الحسى) والتصور «العقلى»، وهو يعترف بأنها وجهة نظر عبّر عنها هيجل فى فلسفته الجمالية، فالجمال عنده هو اشعاع الفكرة Idea من خلال الموضوعات الحسية. فكل ما هو جميل يتألف من عنصرين (١) الفكرة. (٢) الشكل الحسى الذى تشع من خلاله. وعلى الرغم من أن «ستيس» يأخذ الفكرة الأساسية من الفيلسوف الألمانى، فانه يعود ويرفض «المطلق»، ومعه الكثير من الجوانب الميتافيزيقية الهيجلية. فضلاً عن أنه يعدّل الفكرة تعديلاً جوهرياً عندما يشرح لنا نظريته فى شىء من التفصيل.

وعلى ضوء ما سبق يُقدّم لنا «ستيس» تعريفاً للجمال على النحو التالى : ـ

«الجمال هو امتزاج مضمون عقلي مؤلف من تصورات تجريبية غير ادراكية، مع مجال ادراكي، بطريقة تجعل هذا المضمون العقلي، وهذا المجال الادراكي لا يتميز أحدهما عن الآخر».

ومن هذا التعريف تبدأ جوانب الاتفاق والاختلاف مع نظرية هيجل المثالية. أما جوانب الاتفاق فتتلخص فى أن الجمال هو اتحاد عضوى بين المجال الادراكي (التجسيد الحسى فى نظرية هيجل)، والمضمون العقلى (أو المضمون الروحي عند هيجل) ـ أما الاختلاف فيشمل ما يأتى : ـ

(١) مضمون الجميل ليس ما هو روحي كما هى الحال عند هيجل، بل هو مؤلف من تصورات تجريبية غير ادراكية. وهذه الفكرة هى فى الواقع مفتاح نظرية «ستيس» كلها.

(٢) لا يتحد هذا المضمون مع المطلق الذى لا يعترف به «ستيس» أصلاً، ومن ثم فهو لا يدخله فى نظريته.

(٣) الجانب الادراكي عند «ستيس» أوسع مما هو موجود عند المثاليين عموماً، لأنه يشمل الادراك الداخلي والخارجي معاً. ومن هنا فان نظرية «ستيس» تسمح بوجود أفعال وأفكار.. الخ جميلة.

لكن المشكلة فى الحقيقة هي فهم ما يعنيه المؤلف «بالتصورات التجريبية غير الادراكية». التى هى مفتاح النظرية، فماذا يعنى بها؟.

يعتقد «ستيس» أن التصورات Concepts على أنواع يمكن ترتيبها، حسب العمومية والشمول، من أعلاها وهى المقولات (كالوجود، والكم، والكيف، والوحدة.. الخ) التى تنطبق على كل ما هو موجود، إلى أدناها: التصورات المستمدة من الحواس كالمنضدة والورقة والمنزل.. الخ وبينهما فئة من التصورات هى وسط فى خصائصها على النحو التالى : ـ

(أ) المقولات ـ تصـورات عقليـة أولية.. Apriori سـابقة على كل تجـربة وهى كما قال كانط، بحق، شرط أساسى لكل تجربة، يعنى لكل ادراك ولكل معرفة وهى أعم التصـورات وأشملها وأكـثرها تجريداً ومن أمـثلتها الـوجود، والكم والكيف، والوحدة ... الخ.

(ب) تصـورات تقع فـى الوسط بين الحـدين الأقـصـيـين وهـى مـا يـسـمـيـه بالتصـورات التجريبـية غيـر الادراكية ـ وهى أسـاس نظرية الجمال عند «سـتيس» وهذه التصورات تجريبية لأنها بعدية A.posteriori أى بعد التجربة ومستمدة منها، ولكنها ليست كالمقولات شرطاً لها، إذ يمكن أن تتم التجربة بدونها، ومن أمثلتها: التطور، والتقدم، والنهضة، والانسجام والحضارة ... الخ.

(جـ) تصـورات مسـتمـدة مما هو حـسى، وهى أيضاً بعـدية، لكنهـا يمكن أن تنطبق على الأشـياء فُرادى (وهى فـى هذه الخاصيـة تختلف عن التـصورات غيـر الادراكية) وهى مـثل: تصور المنضدة، والشجرة، والمنزل... الخ. فـفى استطاعتك أن تقـول: هذا منزل، وتلك منضدة. لكنـك لا تستطيع أن تقـول هذا تطور، وتلك نهضة ، فليس هناك «مدرك»، يمكن أن ينطبق عليه هذا التصور، ولهذا كانت هذه التصورات «غير ادراكـية». وهى فى شمولها وعموميتـها أقل من المقولات، لكنها أوسع من التصورات الادراكية.

النوع الأول والثالـث من التـصورات أى المقولات والتـصورات الادراكيـة لها خاصـية مشـتركة هى أنهـا توجد فى الأفعـال العادية للادراك: فـادراك المنضـدة أو المنزل... الخ يتضمن بالطبع التصور العقلى للمنزل أو المنضدة، كما يتضـمن مقولة الوجـود، والوحـدة، والكم، والـكيف ... الخ. أمـا التـصـورات الوسطى ـ أى التجريبية غير الادراكية ـ فهى لا توجد فى الادراك الحسى باطلاق، وانما هى نتيجة

للتفكير العقلى، ففى استطاعتى أن أدرك الكائنات الحسية دون أن يكون عندى أدنى فكرة عن التطور أو الحضارة أو السلام أو الأمور الروحية.. الخ فهذه التصورات لا تحدث أبداً ممتزجة فى الأشكال المألوفة للوعى، وانما هى باستمرار تصورات حرة لا تمتزج أبداً بالادراك الحسى، ولهذا السبب لا تكون ممكنة إلا بالنسبة للموجودات العاقلة وحدها دون الحيوانات. ولهذا فهى تشكل الحياة العقلية للإنسان وما فيها من ثراء، فكل العلم، والسياسة، والفلسفة، والدين، والأخلاق تندرج فى هذه المنطقة المتوسطة، كما أنها هى التى تفرّق بين الإنسان المثقف والذى يمتلك ثروة من هذه التصورات، وبين الشخص الريفى الفظ شديد الجهل.

وإذا امتزجت التصورات الادراكية والمقولات بالاحساسات، فان النتيجة تكون ظهور الادراك الحسى. أما إذا امتزجت التصورات التجريبية غير الادراكية بالادراكات الحسية، فان النتيجة تكون ظهور الجمال. وهذا الامتزاج الأخير لابد أن يكون تاماً وكاملاً، حتى أنه يصعب التمييز بين المضمون العقلى والمجال الادراكى.

وامتزاج التصورات الادراكية والمقولات بالاحساسات، فى فعل الادراك الحسى، لا يؤدى إلى متعة. فالتصورات توجد أولاً وقبل كل شىء مطمورة ولا يمكن تخليصها من الادراكات الحسية لتصبح تصورات حرة إلا بفعل تال من أفعال العقل التحليلى، ومن ثَّم فانَّ امتزاجها بالتجربة العينية أمر طبيعى لا يوقظ أى متعة.

غير أن الأمر على خلاف ذلك بالنسبة للتصورات التجريبية غير الادراكية، فلا شك أن هذه التصورات مستمدة من التجربة العينية، فقانون التطور قد تَّم اكتشافه بدراسة الكائنات الحية الفردية. لكن كان من المستحيل أن نعرفه ـ بفعل من أفعال

الادراك الحسى المباشر. فالتصورات التجريبية غير الادراكية، لا توجد كغيرها من التصـورات بطريقة بدائيـة طبيعـية فى أفعـالنا المألوفة. لقد رأينـا منازل، ومناضد، وأشجاراً.. الخ لكن أحـداً منا لم ير التقدم أو التطور أو الحضارة أو الثـقافة.. الخ ولهـذا فان هذه التـصورات عندمـا توجد فى التجـربة العينيـة وتمتزج بالمدركـات وندركهـا لأول مرة كشىء مـوجود أمام أعـيينا، فاننـا نشعر بالمتـعة. لقد اكـتشف الإنسان بعقله ممـلكة هذه التصورات، وهى مملكة جديدة هو وحـده سيدها. وهذه التصورات هى التى تشكل مجده، وذكاؤه، ومـا فى ثقافته وحضارته من ثراء وهى تميّـزه عن الحيـوان وتجعل منه الموجـود الأعلى. لقد كـانت هذه التصـورات طوال تاريخها تجريدات مـحض، لكن عندما اتخذت هذه المملكة الجديدة التى اكـتشفها الإنسـان لنفسـه وجوداً داخل تجـربة ما هو جـميل، عندئذ نشـأ الاحسـاس بالمتـعة والشعور بالرفعة، وهذا هو تفسير المتعة الجمالية.

إذا صحّ ذلك كتـفسيـر للجمال والمتعـة الجماليـة، فكيف نفسر القـبح: ما هى طبيعة القبح أو تعريفه؟ وما هى علاقة القبح بالفن؟ وإذا كان للقبح مكان فى الفن فكيف يتفق ذلك مع قولنا انّ الهدف الوحيد للفن هو الجمال.؟ ربما نشأت المشكلة أساساً، فيما يرى «ستيس»، من الاعتقاد بأن القبح هو بالضرورة ضد الجمال. وأن الجمـال والقبح، فى ميـدان الاستاطيـقا، هما الخيـر والشر فى ميـدان الأخلاق، أو الصـدق والكذب فى قـضـايا المنطق. وإذا كـان هدف الفن هو خلق الانطبـاعـات الجمـالية، فلابد من اسـتبعـاد القبح من ميـدان الفن، غير أن القـبح لا يُستبـعد من العمل الفنى، بل كثيراً ما كان قوة اضافية لهذا العمل.

وإذا كان المـؤلف قد سـبق له أن عرّف الجـمال بأنه امـتزاج المضـمون العـقلى (التصـورات التجـريبيـة غير الادراكـية) بالمجـال الادراكى، فما الـذى يكون ضده

ونسميه قبحاً؟ الضد فى الواقع لا يمكن أن يكون ايجابياً، بل سلبياً فحسب، أو ما لا يكون امتزاجاً للمضمون العقلى مع المجال الادراكى. ذلك هو ما يضاد الجمال: أيكون ذلك تعريفاً للقبح؟ الجواب كلا!، بل هو ببساطة تعريف لغير الجمال، أو قل انه الغياب السلبى للجمال.

لكن هل غير الجميل هو ضد الجميل؟ وإذا لم يكن كذلك فما هو ضد الجميل؟ الجواب أن اللاجمال هو ضد الجمال، إذا كنا نعنى بما يضاد الشىء هو مجرد غيابه. لكن إذا كان المقصود ضرباً من الوجود الايجابى، فان الجمال عندئذ سيكون لا ضد له على الاطلاق.

إذا كان غير الجميل هو موجود سلبى، فانه قد يؤدى إلى شعور ايجابى عندما نتوقع أن نجد الجمال ثم نصاب بالاحباط، فاننا نشعر بالحزن أو الألم ونقول عن الموضوع الذى أصبنا بالاحباط أنه موضوع قبيح. نتوقع من المرأة أو المزهوية أن تكون جميلة، وإلا فاننا نميل إلى وصفها بالقبح. وبالطبع لا مكان ولا وظيفة فى الفن لغير الجميل. وقد أثار الايمان بأن القبح هو ضد الجمال صعوبات فى وصف الأعمال الفنية غير الناجحة. فكلمة عمل فنى تعنى أنه جميل. والعمل غير الجميل يقال عنه انه عمل فقير، فارغ لا قيمة له. ولهذا فربما اعتقدنا أنه هو نفسه القبيح. ولهذا فان الأعمال الفنية الفاشلة أو غير القيمة لا يقال عنها انها قبيحة، وإنما هى غير جميلة.

إذا كان الجميل يؤدى إلى المتعة الاستاطيقية، فان ما هو قبيح يؤدى إلى الألم أو الاستياء الاستاطيقى. والمتعة والاستياء ضدان ـ ولهذا السبب افترض الناس أن القبح هو ضد الجمال. لكن هناك خطأ فى هذه النظرة، فالشعور بالألم قد أثاره القبح، لكنه ليس شعورا استطيقيا. لأن الشعور الاستطيقى الذى يؤدى إليه القبح هو على العكس شعور بالمتعة. ولكن علينا أن نزيل هذه المفارقة: ـ

أن الشعور بالألم هو شعور استطيقى، إذ يمكن أن يستخدم الفنان ما هو

مـرعـب كعنصـر من عناصر فنه. وقـد يؤدى الرعب إلى انطبـاع استطيـقى معـين. فأرسطو أدخل الرعب بين عناصر الدراما. وقد يؤدى الرعب فى الطبيعة إلى نتيجة استاطيقية، فهناك العناصر الوحشـية والمرعبة والعواصف الهائجة. ومع ذلك نقول أن فى الطبيعة نوعاً من الجمال المرعب، فالرعب فى ذاته شيء مؤلم لأنه يؤدى إلى الخوف، والخوف انفعال مـؤلم. وعندما نشعر بالجمال حتى فيـما هو مرعب نشعر أيضـاً بالمتعة. وتكون لدينا نفس المفارقة عندما يدخل القبيح كعنصر استاطيقى فى الفن لأنه شعور بالاستياء لكنه بما أنه عمل فنى فانه يؤدى إلى المتعة. فإذا كان للقبح مكان فى الفن، فـاننا مضطرون إلى التـسليم انه لابد أن يكون هناك نوع من المتـعة يرتبط بالقبح. فالقبيح ليس هو الرعب، لكنه يشارك فى انتاج المتعة والاستياء معاً، ولابد أن يؤدى بنا هذا الشعور المزدوج إلى تفسير لطبيعة القبح.

سبق أن رأينا أن امتزاج التصورات التجريبية غير الادراكية مع المجال الادراكى يؤدى إلى خلق متعـة استطيقية، لأنه يضفى حـقيقة واقعيـة على تصوراتنا المجردة. وسوف تظهـر هذه المتعـة مهـما يكن طابع المفـاهيم أو التصـورات التجريبـية غـير الادراكية. وعندما يمتزج مفهوم أو تصور فى تجربتنا الاستطيقية بالمجال الادراكى، فانه لا يفـقد بذلك قيمـته الشعوريـة الخاصة، بل انّ قيـمته الشعـورية سوف تشع، على العكس، من خلال التجربة الاستاطيقية.

فإذا قلنا أنّ المؤلف مع ذلك لم يقدّم تعريفاً للقبح أجاب ببساطة: ذلك صحيح لأن التعـريف الدقيق للـقبح ليس ممكناً!. فـإحدى الصور الـشائعة عن القـبح هى الصـورة المرتبطة بالشر الأخـلاقى، فالوجـه البشـرى القبـيح يعنى الشفـاة الغليظة الوحشية، والعينان القاسيتـان. ونحن نقول أن مثل هذا الوجه قبيح لأننا نرى أمامنا التصورات العقلية للشر الأخلاقى.

وهكذا يعرض علينا «سـتيس» نظرية عن القبح تـذهب إلى أنه ليس هو الضد

للجمال، بل على العكس هو نوع من أنواعه! فالقبح فى رأيه نوع من الانطباع الاستاطيقى. وكل انطباع استاطيقى بما هو كذلك فهو جميل! وإذا كنا قد عرفنا الجمال بأنه امتزاج المفاهيم التجريبية غير الادراكية المنفرة مع المجال الادراكى، فسوف يكون القبح عندئذ نوعاً من أنواع الجمال!

لقد سبق أن ذكرنا أن الهدف الوحيد للفن هو الجمال. لكن إذا ما كان القبح هو، نوع من أنواع الجمال، فسوف يكون ادخاله فى عالم الفن أمرًا طبيعياً. قد يكون أى عمل فنى، من الناحية النظرية قبيحاً تماماً، ومع ذلك يظل عملاً فنياً أصيلاً، لأنه يثير متعة استاطيقية!

ونظرية «ستيس» فى القبح التى تعتبره نوعاً من الجمال، سوف تبدو أقل غرابة لو أننا تذكرنا المعنى الواسع جداً الذى استخدم فيه كلمةالجمال الاستاطيقى فالجمال عند فيلسوفنا يشمل الجليل، والرعب، والهجائى، والمخيف، والكوميدى، فلمَ لا يشمل القبيح كذلك؟ انَّ السمةالجديدة الوحيدة فى نظرية «ستيس» هى تأكيده أن القبح يؤدى إلى انطباع استطيقى يمكن أن يكون جميلاً بدلاً من الانطباع المؤلم الذى نفترضه عادة.

ويتحدث «ستيس» فى الفصل الخامس عما يسميه «بتنويعات الجمال» فيرى أن المفروض فى نظرية الجمال أن تغطى كل أنواع التجربة الاستاطيقية سواء وجد الجمال فى الطبيعة أو الفن، وسواء أكان الفن من نوع الفنون التشكيلية Plastic Arts التى تعتمد على المكان كالعمارة والنحت والتصوير أو الفنون الايقاعية.. Rhythimic التى تعتمد أساساً على الزمان كالشعر والموسيقى.. الخ، أو الأنواع التى تُسمى جميلة أو مأساوية، جليلة أو كوميدية، قبيحة أو مخيفة ومرعبة.. الخ.

لكن المؤلف يذهب إلى أنه لا وجود لما يُسمى بأنواع الجمال. ولقد أدرك

كروتشه، فى رأيه، أن تقسيمات تنويعات الجمال هى تقسيمات تعسفية. فنحن نسمع عن المحزن، والمبهج،والمخيف، والجليل، والكوميدى،والفخم، والعظيم، وغريب الأطوار، والرومانسى والواقعى ... الخ ـ مصطلحات لا حصر لها لوصف الشعور الاستطيقى ـ لكن هذه كلها تنتمى إلى مجال النقد الفنى.

لكن الواقع انه ليس ثمة سوى نظرية واحدة للجمال كله: أما التميزات بين أنواع الجمال فهى تدخل بين الأقوال الشعبية، أو ضمن علم النفس، أو النقد الفنى. وكل ما يستطيع الفيلسوف أن يقوم به هو أن يصف نشأة هذه التنويعات للجمال. ويفسرها «ستيس» بأنها ترجع إلى تنويع فى مشاعر القيمة المرتبطة بالمضمون العقلى، فهو إذا كان مضموماً منفراً أدى إلى نشأة التجربة الاستطيقية بالقبيح. أما الجليل، والمرعب فهما يرجعان إلى مشاعر الخوف.

أما الاختلافات الواسعة الموجودة بين الاحساس بالجمال عند الشرقيين والغربيين التى بالغ فيها البعض ـ فهى ترجع فى النهاية إلى أن الثقافة العامة فى الشرق تختلف فى جوانب هامة كثيرة عن الثقافة الغربية. ومن هنا فلابد أن ينشأ نظام مختلف نوعاً ما من الجمال عند الشرقيين عن النظام الذى أنتجه الفنانون الأوربيون.

ويعترف «ستيس» أنه ليس ثمة برهان حاسم على النظرية التى يقول بها فى تفسير الجمال. لكنه يذهب إلى أن هناك أسساً ترجح كثيراً من احتمالات صدقها، وليس الحسم والدجماطيقية فى صالح المعرفة عموماً، لأن ذلك يعارض الروح العلمية والفلسفية الجادة. فالمشكلات الفلسفية ليست مثل مسائل الحساب نستطيع حسمها ونجزم بصحة البرهان. لكن هناك مبررات قوية على صحة النظرية الجديدة التى جاء بها المؤلف، وعلينا أن نتساءل أولاً: ما المنهج المناسب لدراسة الاستطيقا؟

ثم نسأل بعد ذلك ما نوع البرهان المنطقى الذى يصلح لقضاياها؟. أما بالنسبة للمنهج فكثيراً ما يقال أنّ علينا أن نجمع كميات هائلة من أمثلة الجمال كما يفعل عالم الفيزياء، ثم نقوم بترتيبها وتصنيفها قبل وضع نظرية عامة عن الجمال. أعنى أن المنهج التجريبى هو المنهج المناسب الذى ينبغى استخدامه فى ميدان الاستاطيقا.

والواقع أن المشكلات العميقة للحياة الروحية للإنسان لا تخضع لمناهج القياس والتجريب كما تفعل مع المشكلات فى عالم الطبيعة. أيمكن لأحد أن يتخيل أننا إذا ما أرسلنا حملات أو بعثات علمية لملاحظة مواطن الجمال فى العالم، وتقديم تقارير عن خصائص الجمال فيها ـ فاننا يمكن بهذه الطريقة أن نقترب أفضل من وضع نظرية فى الجمال الطبيعى؟ أن معرفة الجمال تختلف عن معرفة :العنكبوت والنحلة، والدودة وأطوارها. ذلك لأن عالم الجمال ذاته يكمن داخل الروح البشرى لا خارجها مثل ظواهر الطبيعة. ولا يمكن للباحث العلمى أن يكتشف نوعاً جديداً من الجمال. بل الفنان العظيم هو الذى يخلق هذا النوع الجديد الذى يستخرجه من ثراء عبقريته الخاصة.

وفضلاً عن ذلك فان أمثلة الجمال التى ينبغى علينا جمعها قبل محاولة وضع نظرية عامة عن الجمال تنطوى على مفارقة: إذ كيف يمكن لنا أن نجمع أمثلة أو نماذج من الجمال. دون أن تكون لدينا فكرة عامة ـ أو نظرية ولو بسيطة ـ عن الجمال؟ ثم ماذا نجمع من عينات ونماذج: أنجمع أمثلة لأشياء تكون جميلة بالنسبة للعين فقط، أو الأذن أيضاً؟ وماذا عن الاحساس باللمس أو الطعم؟ ثم هل تدخل الأفكار التجريدية كنماذج للجمال؟!.

لا يصلح المنهج التجريبى، اذن، فى دراسة علم الجمال، وليس ثمة أنواع جديدة من الجمال، ولن نتعلّم عن عظمة الجبل، وجلال المنظر الطبيعى من ألف

جبل ومائة ألف منظر، أكثر مما نتعلمه من جبل واحد أو منظر طبيعي واحد!

فما هو المنهج المناسب فى دراسة الاستطيقا..؟

المنهج المناسب يتطلب منا أن نبدأ ببعض الافتراضات عن طبيعة الجمال، ثم نتحقق من هذه الافتراضات عن طريق تحليل حالات نموذجية للجمال فى الطبيعة والفن.

وفى رأى «ستيس» أننا لا نستطيع أن نفعل شيئاً أكثر من ذلك فى ميدان علم الجمال. وإذا سلمنا بذلك فما هى هذه الافتراضات؟ هى على النحو التالى:ـ

(١) الموضوع الجميل هو باستمرار مُدرك عينى، ولا يكون تجريداً أبداً. ومعنى ذلك أن الادراك الحسى موجود فى ادراك الجميل. لكن الادراك الحسى وحده لا يجعلنا ندرك الجمال، لأنه ليس صفة حسية، بل هناك بالاضافة إلى الادراك الحسى العقل. ومن ثم فلابد أن يتألف الجمال من الجمع بين المدركات والتصورات.

(٢) هذا الجمع بين المدرك والتصور ليس تجاوراً آلياً، بل هو امتزاج عضوى بينهما، والنظرية الوحيدة التى تجسّد هذه الفكرة هى النظرية المثالية. لكنها تخطىء حين توحد بين المضمون العقلى للجميل وبين المطلق أو الفكرة كما فعل هيجل.

(٣) غير أن هذا المزج بين المدرك الحسى والتصور العقلى موجود فى المعرفة الحسية. فمعرفتى لهذه المنضدة تتألف من ادراكات حسية (أو احساسات) ثم تصورات عقلية (كالاحمرار، والصلابة والخشونة، والوجود، والوحدة... الخ) ـ والاختلاف انما يكمن فى التصورات المطمورة. فهناك تصورات تؤدى إلى ظهور الادراك الحسى، وتصورات أخرى تؤدى إلى ظهور الجمال.

(٤) التصورات التى تؤدى إلى ظهور الجمال هى التصورات التجريبية غير

الادراكية: فامتزاجها مع مجال الإدراك المباشر يؤدى إلى ظهور الاحساس بالمتعة والسمو والرفعة، أعنى إلى ظهور الجمال.

(٥) لا يبقى بعد هذه المقدمات أو الافتراضات سوى تفسير وقائع الجمال المعروفة فى الطبيعة والفن. وهذا ما يفعله المؤلف فى بقية فصول الكتاب، لكننا لا نستطيع أن نقوم باحصاء لجميع نماذج الجمال لكى نقوم بتفسيرها ـ فذلك يحتاج إلى مجلدات ـ لكن يكفى أن نفسر مجموعة من الأمثلة فى الطبيعة والفن عن طريق تحليلها إلى العنصرين الأساسيين: المُدرك والتصور.

فإذا اتجهنا نحو الطبيعة وجدنا الجمال يتخذ فيها شكلين أساسيين الأول: «البانوراما» أو النظرة الشاملة: كمشهد الغابة، أو السماء ذات النجوم، أو الجبل الشاهق.. الخ. والثانى: الأشياء الجزئية كهذه الزهرة، أو صوت البلبل أو الفراشة.. الخ. وإذا كان الشكل الأول ينتمى إلى عالم الجماد بصفة عامة، فان الشكل الثانى ينتمى إلى مملكتى النبات والحيوان.

علينا الآن أن نحلل نموذجين مختلفين من الجمال البانورامى لنحدد التصورات العقلية الهامة التى يتضمنها.

النموذج الأول :

منظر جبل عظيم قمته تعلو إلى عنان السماء، وكأنه يتوعد الناس بأن يسحقهم. هاهنا الشعور بالجلال، وهو درجة من درجات الجمال التى لا حصر لها. هاهنا نجد امتزاجاً للمدركات الحسية، مع مجموعة من التصورات العقلية، أهمها ضعف الإنسان وضآلته مع قوة الطبيعة وجبروتها.

لكن ألا يمكن أن يمر الحيوان بهذه التجربةالاستاطيقية؟ كلا: فالحيوان قد يشعر بالخوف من الأشياء الطبيعية القوية. والخوف انفعال بسيط بلا مضمون تصورى. ومعنى ذلك أن الحيوانات لا تشعر بجلال الطبيعة، لأنها تعجز عن

التصورات العقلية الخاصة بقوة الطبيعة، وضخامتها، وما توحى به من أزلية ولا تناه.

ومن الواضح أن التصورات هنا تصورات تجريبية غير ادراكية. فنحن لا نستطيع أن ندرك أو أن نرى، أو نسمع: القوة الهائلة للطبيعة، أو ضعف الإنسان وضآلته، بل نستطيع فحسب أن نفكر فى هذه الأفكار وأن نتأملها.

النموذج الثانى:

منظر السفح من قمة تل: المنظر الطبيعى البديع لمجموعة كثيفة من الأشجار، مع منظر الشمس المشرقة ونورها الساطع. والسماء الزرقاء الصافية، والمنظر كله يخيّم عليه صمت عميق، لا يقطعه سوى هديل حمام آت من بعيد يُسمع بصعوبة.

هنا نجد الهدوء، والسلام، والصفاء، والسكون، والصمت العميق ـ تلك تجربة جمالية نمر بها حيث نقابل بين هذه المتعة الجمالية التى نشعر بها فى هذا المنظر، وبين حياتنا المندفعة الصاخبة، وما فيها من ضغط عصبى وارهاق بدنى، وصراع حاد بين رغباتنا المختلفة.. الخ. هذان النموذجان كافيان لتوضيح تفسير الجمال البانورامى، وسوف نلاحظ أن الأنواع المختلفة من الجمال: الجليل، الفاتن... الخ تعود إلى الاختلافات والفروق بين المضامين العقلية. فكل منظر طبيعى مختلف يحتوى على أفكار عظيمة مختلفة.

ولننتقل إلى الأشياء الجزئية فى الطبيعة هذه الزهرة، وهذا الطائر، فالزهرة الجميلة قد توحى بتصورات: النقاء، والطهارة، والصفاء، والبراءة، والتواضع... الخ. وربما كان جمال الشكل فى الموضوعات الطبيعية الجزئية عنصراً هاماً، ولا شك أن الشكل واللون هما عنصران فى الجمال الفنى مثلما هما عنصران فى جمال الطبيعة.

ويبدو أن جمال الشكل هو تجسيد لتصورات مثل القانون، والنظام والاطراد والأشكال والمنحنيات ... الخ.

أما جمال اللون فيصعب من ناحية أن نقول أنّ اللون المحض يكون جميلاً جمالاً أصيلاً. ذلك لأن الجميل هو انسجام الألوان المختلفة، وهى تحمل مضموناً عقلياً، تماماً مثلما تكون التصورات المتزجة هى السبب فى جمال وانسجام الأصوات فى الموسيقى ... الخ.

وعلى هذا النحو يحلل «ستيس» نماذج أخرى مختلفة من الجمال الفنى..

هذه مجموعة مختلفة من الأفكار الأساسية فى نظرية «ستيس» الجمالية لخصناها سريعاً لعلها تعين القارىء وتهديد أثناء قراءته لهذا الكتاب الممتع الذى أرجو أن يضيف جديداً إلى المكتبة العربية.

والله نسأل أن يهدينا جميعاً سبيل الرشاد.

إمام عبد الفتاح إمام

الهرم فى يناير عام ٢٠٠٠



"تصدير"

ظل منحنى الفكر الفلسفى، لعدة سنوات، يتجه نحو ما هو حدسى وغير منطقى، ولا معقول. غير أن العقل كان مع ذلك شريان الحياة الفلسفية. ومن ثم فقد كان من الضرورة أن يحدث رد فعل. وعود إلى المعقولية. ولهذا فقد شعر العديد من الناس أن الحاجة أصبحت ماسة للفكر النظرى فى عصرنا الراهن وللدفاع عن «المفهوم». ويبدو أن أنصار الحدس فى علم الجمال (الاستاطيقا) وفى كل أفرع الفلسفة كانوا هم الأقوى، إذ لا شك أن تقدير الجمال ليس عملية قياس منطقى. وإنما هى على العكس عملية مباشرة، فهى شعور. وحتى «كروتشه» الذى لم يكن صوفياً قط، والذى يبدأ فكره بصفة عامة بداية عقلية، كان مع ذلك فيلوسفاً حدسياً فى ميدان علم الجمال. ألم تكن جرأة منه، إذن، أن يهاجم الفيلسوف اللاعقلانى وهو فى أقوى وضع له ... ؟ ان إنشاء بنية لنظرية فى الجمال والقبح على أساس مثل هذا التفكير هو الهدف من تأليف هذا الكتاب.

وتعتمد النظرية التى نقدمها هنا على استكشاف ما أسميته المفاهيم التجريبية غير المدركة حسبا، وأنا اعتذر عن جفاف وفظاظة هذه العبارة. وإذا سمح الآخرون أن أبتكر مصطلح التقمص الانفعالى Empathy [1] فقد يكون علىّ أن اعتذر عن صياغة كلمة جديدة أعبّر بها عن تصورى الجديد. لكنى فضلت استخدام كلمات جافة فظة عن نحت كلمات جديدة لم يكن لها وجود من قبل،

(١) التقمص الانفعالي أو التسرب الانفعالي هو حالة يخيل فيها انتقال الانفعال أو العاطفة من شخص معين إلى شخص آخر [المترجم].

وإذا كان الموقف هو اختيار بين أمرين سيئين، فلن يكون ثمة اهمية كبيرة لما يختاره المرء.

وإنى لآمل أن لا يقرأ الفلاسفة وحدهم هذا الكتاب، بل أن يقرأه آخرون أيضاً يكون منظورهم أقـرب إلى الأدب أو الفن أو الثقافـة العامة. ولصـالح مثل هؤلاء القُرّاء فقد أضفت فى نهاية الكتاب معجماً بالمصطلحات الفلسفية.

وأنا أشعـر بامتنـان للسيـدة هـ.ل.ريد لقراءتهـا الجزء الخـاص بالموسيـقى وما أبدت عنه من ملاحظات قيمة. كما أننى مدين أيضـاً لشقيقى مستر هـ.و. ستيس، ومستر ل. سميث لمساعدتهما لى بطرق شتى.

و.ت.ستيس

الفصل الأول

الجمال

من حيث إدراكه



الجمال من حيث إدراكه

ربما قيل أنّ تصـورالجمال أو مفهـومه هو موضوع الاسـتطيقا[١]، (أو عـلـم الجمال)، والعبارة صـحيحة شريطة أن يمتد معنى مـصطلح الجمال إلى أقصى حد ممكن. فنحن أحياناً نتحدث عن الجميل، بمعنى ضـيق، كما لو كان يختلف عما هو لطيف أو ظريف أو فـخم أو ضـخم ... وما إلى ذلك. فنقـول مـثلاً «هذه القطعـة الموسيـقية لطيـفة، لكنها ليـست جميلة «أو نـقول هذه السيـدة أنيقة، لكنهـا ليست جميلة». وعندئذ لا تكون الاسـتاطيقا هى فلسفة الجمـيل بهذا المعنى الضيق. ذلك لأن فـيلسوف الجـمال يُـدخل فى مصطلح الجـمـال كل تنوع للتـجربة الجـماليـة. فالجـميل بالمعنى الضيق، اللطيف، المأسـوى، الكوميدى، الفـخم، الضخم، الأنيق. بل حتى المرعـب، والرهيب، والمخيف ـ بمقدار ما تثير هذه الصـفات مشاعر جمالية أصيلة، هى بالنسبة له أنواع فرعية لما هو جمـيل. فعندما نقول أنّ «الاسـتاطيقا» هى علم الجميل» ـ فذلك مرادف لقولنا انها علم التجربة الجمالية بصفة عامة. وهذا هو المعنى الذى سوف أستخدم فيه كلمات الجمال والجميل طوال هذا الكتاب.

والواقع أن المشكلة الرئيسة ـ وانّ لم تكن الوحيـدة ـ فى فلسفة الجمال هى أن نمّيـز بين العناصر البنائيـة المشتـركة وسط الأنواع المحـيّرة مـن التجـارب الجمالـية المتنوعـة. وهذا يرادف تساؤلنا عن مـاهية الجـمال أو طـبيعـته فـالجرّة الاغـريقـية،

---

(١) كلمة الاسـتاطيـقا Aesthetic مأخـوذة من الكلمة اليـونانية Aisheticos التى تعنـى الادراك الحـسى ثم اطلقت على الادراك الخاص بالجَمال وكان الفيلوسف الألمانى بومجارتن (١٧١٤ ـ ١٧٦٢) أول من صاغ هذا المصطلح فى كتابه «تأملات حول الشعر» عام ١٧٣٥ . [المترجم].

والوردة، وضوء القمر على سطح البحيرة، وسوناتا بيتهوفن[١]، وقصيدة الشاعر شيللى[٢]، ومنظر غروب الشمس، والتمثال الذى نحته فيدياس Pheidias[٣]، والكاتدرائية القوطية[٤]، ووجه المرأة... الخ هذه كلها يمكن أن توصف بأنها جميلة. لكن هذه، فيما يبدو، قائمة متنافرة أو غير متجانسة من الأشياء، فإذا نظرنا إليها نظرة سطحية، وجدنا أنه لا وجود للتشابه ـ أو أن الشبه قليل جداً ـ بين الوردة والتمثال. أو بين البحيرة و القصيدة، ومع ذلك فلابد أن تكون هناك طبيعة مشتركة بين هذه الأشياء المختلفة جميعاً، بفضل هذه الطبيعة المشتركة تحدث فينا نوعاً خاصاً من الانطباع نسميه عادة باسم خاص هو الانطباع الجمالى. فما هى هذه الطبيعة المشتركة؟

لقد أجاب فلاسفة الجمال عن هذا السؤال اجابات تختلف فيما بينها أتمّ الاختلاف. وهؤلاء الفلاسفة جميعاً يتفقون من الناحية العملية، على الأقل، حول نقطة مبدئية. فهم جميعاً يوافقون تقريباً على أن الأشياء الجميلة هى دائما عينية ولا

(١) السوناتا Sonata قطعة موسيقية تعزفها آلة منفردة كالبيان، فى الأعم الأغلب، أو البيان مع مصاحبة الكمان. [المترجم].

(٢) شللى Shelly (١٧٩٢ ـ ١٨٢٢) شاعر انجليزى يعتبر أحد كبار شعراء الرومانسية فى الأدب العالمى = = كله مات غرقاً وهو فى ريعان الشباب من أشهر أعماله قصيدة «ثورة الإسلام» عام ١٨١٨، ودراما «بروميثيوس طليقاً» الغنائية عام ١٨١٩، ومرثية أدونيس عام ١٨٢١ . [المترجم].

(٣) فيدياس (ازدهر حوالى ٤٩٠ ق م) نحات يونانى يعتبر أحد أعظم النحاتين فى تاريخ الفن كله. من أشهر أعماله تمثال للآلهة اثينا، وتمثال لكبير الآلهة زيوس. [المترجم].

(٤) طراز من الكنائس الضخمة نشأ فى شمال فرنسا وانتشر فى أوربا الغربية فى منتصف القرن الثانى عشر واستمر حتى القرن الخامس عشر تتميز القوطية بالارتفاع الشاهق وكثرة النوافذ، وبالأقواس والعقود ومن أشهرها كاتدرائية كولون [المترجم].

تكون أبداً مجردة. وأنا لا أقول أن هذه القضية لن يعارضها أحدٌ من الفلاسفة طالما أن الفلاسفة وجدوا ليعارضوا أى شيء، لكنى فى يومنا الراهن، لا أعرف شخصياً أى فيلسوف جمالى كفء لا يوافق على هذه العبارة. إذ يبدو واضحاً أنها عبارة سليمة: فالتمثال، والصورة، والكاتدرائية ـ هذه كلها موضوعات مادية تدركها العين، فهى أشياء فردية تشغل حيّزاً من مكان. وتتألف الموسيقى من أصوات تسمعها الأذن. ولا شيء من هذه الأشياء مجردات. والشعر، والفنون الأدبية بصفة عامة هى بالمثل عينية من حيث موضوعها ومعناها[1]. والكلمات، كالأصوات، تنقل هذا المعنى. فإذا ما انتقلنا إلى الموضوعات الطبيعية التى يقال عنها عادة انها جميلة، رغم أن هناك من الفلاسفة مَنْ ينكر أن يكون هناك جمال على الاطلاق فى الطبيعة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة. فالزهور، والجبال، والبحيرات، وغروب الشمس، والطيور، والحيوانات... الخ هذه كلها أشياء عينية وهذا أمر واضح. كما أنها فردية وصلبة، وليست مجردات محض: فهذه الوردة الفعلية الموجودة أمامى هى الجميلة وليست الفكرة المجردة عن الوردة، ولا علم النبات.

وهكذا نجد أن الموضوعات الجميلة هى باستمرار مدركة فى طابعها: فكل موضوع جميل مدرك أو هو سلسلة أو مجال من المدركات. ومن المفيد أن نلاحظ أن الطابع الادراكى لما هو جميل يضع أمامنا الفارق الجوهرى بين الفن من ناحية والعلم والفلسفة من ناحية أخرى. لأن كل علم ـ وأى فلسفة ـ يهتم بالتصورات والمفاهيم وهو نتاج للعقل التصورى. فعلم النبات، مثلاً، يسعى أولاً إلى تصنيف

(١) لا تبدو العينية واضحة فى الفنون الأدبية على نحو ما هى واضحة فى الفنون الأخرى، غير أن أية شكوك حول حقيقة العبارة التى وردت فى سياق النص، سوف تتبدد عندما نصل إلى مناقشة الأدب فى شيء من التفصيل. انظر فيما بعد الفصل التاسع. (المؤلف).

الكائنات النباتية، أعنى أنه يسعى إلى صياغة أفكار أو مفاهيم مجردة لفئات مختلفة من الكائنات النباتية. كما أنه يسعى أيضاً إلى توضيح العلاقات بين هذه الفئات وإلى اكتشاف قوانين نموها وتوزعها ... الخ. وهذه القوانين ليست أفكاراً عن أية موضوعات فردية، وإنما هى مفاهيم عن الطرق التى تسكلها جميع النباتات أو جميع الأعضاء فى فئة معينة من النبات. وقل مثل ذلك مع بقية العلوم الأخرى. فالقوانين، والتصنيفات، أى المفاهيم المجردة، هى الموضوعات التى تسعى إلى معرفتها. وتهتم الفلسفة أيضاً بأنواع كلية معينة من المفاهيم أو التصورات: فنحن فى علم الجمال، مثلاً، نعالج تصوراً عاماً للجمال ولا نهتم بالموضوعات الجزئية الجميلة إلا بمقدار ما تساعدنا فى اكتشاف التصور العام لكل ما هو جميل. غير أن التصورات المجردة التى هى موضوعات الفكر العقلى، هى معادية للفن الذى هو أساساً عينى. فالبراهين والنظريات الرياضية لا يمكن - فيما يعتقد برتراندرسل - أن يقال عنها انها جميلة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة. فليس ثمة تجريدات خالصة تكون جميلة.

والآن، تنشأ أول مشكلة خلافية أصيلة فى علم الجمال مرتبطة بالطابع الادراكى لما هو جميل. لأن الادراكات على نوعين: ادراك داخلى وادراك خارجى. وأنا أعنى بالادراك الخارجى ادراك الموضوعات الفزيقية الخارجية عن طريق الحواس الخمس. وأعنى بالادراك الداخلى: الادراك عن طريق الاستبطان (أو التأمل الذاتى) لحالاتنا النفسية، وأفكارنا ومشاعرنا وإراداتنا، وانفعالاتنا وعواطفنا ... الخ. والعنصر المشترك بين الادراكات جميعاً هو أن موضوعه حاضر مباشرة أمام الوعى، فنحن لا نستنتج وجوهاً فحسب. اننى أستطيع أن أستنتج من

ايماءات الشخص وسلوكه حالته النفسية، وأقول أنه غاضب أو أن الغضب سيطرّ على ذهن ذلك الشخص. لكنى أعى غضبى الخاص ولا أستنتجه، وأخبره بطريقة مباشرة. وقل الشيء نفسه على غير ذلك من الحالات الذهنية. فالاستبطان، إذن، هو نوع من الادراك. ومن ثمّ فعندما نقول أنّ جميع الموضوعات الجميلة مدركة فهل نعنى بذلك أن المدركات الداخلية والخارجية يمكن أن تكون جميلة؟ أم أن الجمال محصور فى المدركات الخارجية فحسب؟.

من المسلّم به أن مدركات خارجية كالتمثال أو الوردة يمكن أن تكون جميلة. لكن هل يمكن أن تكون الارادة ـ أو الانفعال ـ جميلة؟. وأخيراً أيمكن أن يكون موضوعاً غير حسى مثل «النفس» (أيا كان معناها). أو الشخصية جميلة؟ وهل الجمال محصور فى الموضوعات الحسية، أم أن الموضوعات النفسية يمكن أن تكون هى الأخرى جميلة؟.

من المرجح أن الغالبية العظمى من فلاسفة الجمال سوف يجيبون عن السؤال الأخير بالنفى. فربما ذهبوا إلى أن الموضوعات الجميلة ليست عينية فحسب، لكنها فضلاً عن ذلك محسوسة أعنى أنها تتألف من ادراكات خارجية نستقبلها خلال قنوات الحواس. ومن الصواب، بالطبع، أن نقول أنّ جمال الطبيعة ـ لو سلّمنا بأن فى الطبيعة جمالاً أصيلاً ـ هو باستمرار محسوس. ومن الصواب أيضاً أن نقول أنّ معظم الفنون محسوسة، أو أن جميع الفنون تحمل بعض الجوانب الحسية: فالتماثيل، والصور، والمقطوعات الموسيقية، والأعمال المعمارية، مثل جميع نماذج الفنون الأخرى كالشعر، والقماش الموّشى، هى موضوعات خارجية تدركها الحواس الطبيعية. لكنا نجد فى الشعر والأدب أننا نستخدم التصوير الخيالى. وكثيراً

ما يقال عن هذه الصور الخيالية إنها جميلة. وبالطبع التصوير الذهنى هو مدرك داخلى. غير أن أولئك الفلاسفة الذين يصرّون على الطابع المحسوس لما هو جميل يشيرون إلى أنه على الرغم من أن الصورة ليست موضوعاً فريقياً بالفعل، فانها باستمرار فكرة ذهنية عن موضوع طبيعى، وهى من ثّم أساساً حسية الطابع. وأكثر من ذلك فعلى الرغم من أن الشعر يتألف من أفكار وصور، فان هذه الأفكار والصور ترتدى باستمرار زىّ الكلمات التى هى، أنها أصوات فهى مدركات خارجية.

اننى أعتقد أن النظرة التى تقول أنّ كل جمال فهو جمال حسى أو محسوس ليست سوى خطأ فادح ارتكبه معظم فلاسفة الجمال فى الماضى. وليست هذه المشكلة منفصلة عن موضوعنا أو بلا أهمية، وإنما هى مشكلة ذات أهمية أساسية بالنسبة للنظرية الجمالية. وسوف نجد عندما نصل إلى دراسة الأدب والدراما، أنّ من الأهمية بمكان لفهمنا لهذه الميادين، أن نسلّم بأن الجمال يمكن أن ينكشف فى مدركاتنا الداخلية. لكن سيكون من المفيد رغم ذلك عند هذه النقطة أن نشير إلى بعض النتائج الضرورية التى تنتج من الرأى المضاد. والواقع أننا كثيراً ما نتحدث فى حديثنا المألوف عن موضوعات غير حسية ونصفها بأنها جميلة. فنقول مثلاً أنّ لهذا الرجل نفساً أو روحا جميلة أو على أقل تقدير شخصية جميلة غير أن أولئك الذى يصرون على أن كل جميل فهو حسى أو محسوس لابد بالضرورة أن ينكروا صحة هذا الاستخدام لكلمة «جميل». ومن الممكن جداً أن يقدموا لهذا الانكار ـ كما فعل كروتشه B.Croce [1] مبررات مقبولة جداً، فهم يقولون انك عندما

---

(١) بندتو كروتشه B.Croce (١٨٦٦ ـ ١٩٥٢) فيلسوف ومؤرخ وسياسى ايطالى كان من أبرز الفلاسفة الايطاليين فى النصف الأول من القرن العشرين. [المترجم].

تصف الشخصية بالجمال، فليس ذلك سوى مثل على اللغة غير الدقيقة أو اللغة المجازية، وأن ما نعنيه بهذا الوصف هو ببساطة أن الشخص يسلك سلوكاً أخلاقياً حسناً[١]. ومن المؤكد أن من الأهمية القصوى أن نّميز بوضوح بين فكرتى الخير الأخلاقى والجمال، وأن من المؤكد أنه يمكن جداً الخلط بينهما. وفضلاً عن ذلك فلسنا بحاجة إلى انكار أن كلمة الجمال هي كلمة تستخدم فى بعض الأحيان بطريقة فضفاضة، وأننا عندما نقول عن شخصية انها جميلة، فاننا لا نقصد سوى أنها خيرة من الناحية الأخلاقية[٢]. لكن لابد لنا أن نشير إلى أننا لا نصف عادة جميع الشخصيات الخيّرة أخلاقياً بأنها جميلة. بل أننا فى العادة نقصر هذا المصطلح على أنواع خاصة من الامتياز الأخلاقى. فنحن مثلاً نعتقد أن القديس فرانسيس الأسيزى .St. Francis of Assisi كان شخصية جميلة[٣]. لكن ربما ترددنا فى أن نصف شخصاً مثل القديس بولس أو «مارتن لوثر» بأنه شخصية جميلة. رغم أننا قد نعترف بما لهما من عظمة أخلاقية تعادل العظمة الأخلاقية لرجال مثل القديس فرنسيس. وسوف أسوق فى فصل قادم مبرراً لذلك. لكنى أود الآن أن أستخلص نتيجة هى أننا عندما نستخدم كلمة الجميل لنصف بها

(١) كما كان يوصف محمد بن عبد الله (٩٣ ـ ١٤٥هـ) بالنفس الزكية لكرم أخلاقه وعلو نسبه إذ يرقى نسبه إلى الحسن بن على، قُتل فى عهد الأمويين بعد أن قاتل ببسالة فى المعركة ضد جيش المصور [المترجم]

(٢) وكان الفارابى يعتقد أن السعادة تتحقق من خلال فعل جميل. "لكن ليس المقصود هنا هو المتعة الجمالية التى تصاحب إدراكنا الاستطيقى أو الجمال الفنى. وإنما المقصود هو السعادة التى تتحقق من خلال الأخلاق الفاضلة أو السلوك الجيد". راجع د. سعيد توفيق "تهافت مفهوم علم الجمال الإسلامى" دار قباء ص٣٢ (المترجم).

(٣) نسبة إلى بلدة اسيزى Assisi فى منطقة امبريا Umbria فى أواسط ايطاليا، وهى مسقط رأس هذا القديس . (المترجم).

شخصاً ما فاننا لا نقصد باستمرار أن نستخدمها ببساطة كمرادف أو مجاز لكلمة الخيّر أو الحسن، ولا شك أننا فى العادة نقصد أنها تتضمن الخير الأخلاقى. لكن يبدو لى أننا نقصد أيضاً أنها تتضمن أن الطابع المُعيّن للشخصية الذى نفضل أن نصفه بالجميل بدلاً من الخير يعطينا نوعاً من الانطباع الجمالي. وفى اعتقادى أننا ما لم نشعر ـ شعوراً غامضاً مضطرباً ربما غريزيا بأن بعض الأشخاص يملكون قيمة جمالية تضاف لما يملكون من قيمة أخلاقية، فلا ينبغى علينا أن نستخدم كلمة الجميل بهذه الطريقة لنصف بعض الناس الأخلاقيين دون غيرهم. وفضلا عن ذلك فان النظرة التى تفسر هذه الاستخدام بأنه استخدام مجازى لن تتحمل الفحص والاختبار. اننا نستخدم الاستعارة والمجاز لكى نسهّل مشكلة التصور المجرد عن طريق تغليفها بصور حسية، وتلك هى وظيفة المجاز. غير أن فكرة الجمال ليست صورة حسية يمكن إستخدامها للمساعدة في ايضاح التصورالمجرد للخيرية. ومفهوم الجمال مجرد مثل مفهوم الخير تماماً. ومن ثم فانه ليس من المحتمل استخدام كلمة الجميل كمجاز لكلمة الخير.

وقد يظهر هنا اعتراضان على النحو التالى :ـ

(١) ليست النفس مدركاً، ومن ثَّم لا يمكن أن تكون ـ وفق ما بيَّناه ـ جميلة.

(٢) بالنسبة للأفكار، والانفعالات، والمشاعر، والارادات وما إلى ذلك فهى تكون مدركة بالنسبة لمنْ يخبرها فحسب، وليس بالنسبة للآخرين، فمشاعر «هاملت» مثلاً يدركها هاملت نفسه طالما أنه هو الذى يستبطنها على نحو مباشر، ولا يحدث ذلك بالنسبة للمشاهدين، الذين يدركونها بعمليات ذهنية أخرى غير الادراك الحسى.

بالنسبة للاعتراض الأول الذى يقول أنّ النفس ليست مدركة. فهو اعتراض صحيح لو أننا كنا نقصد بالنفس وحدة تكمن خلف العمليات الذهنية. لكننا عندما نقول أن النفس جميلة أو الشخص جميل، فاننا نعنى بالنفس هنا، لا هذا التجريد الميتافيزيقى، بل مجموعة العمليات الذهنية أو المضمون التجريبى الفعلى للوعى - الخاص بالشخص المعنى. ويتألف هذا المضمون من الحالات التى يدركها الشخص نفسه عن طريق الاستبطان.

أما بالنسبة للاعتراض الثانى، فان التقرير هنا سليم أيضاً. أما القول بأن الأفكار والمشاعر وما إليها يمكن أن ينظر إليها الشخص الذى يدركها على أنها مدركات، فسوف نجد أنها كافية بالنسبة للنظرية الجمالية التى يأخذ بها هذا الكتاب. ومن ثَّم فجميع الأشياء الجميلة يمكن ادراكها إما بطريقة داخلية أو بطريقة خارجية، ويمكن تأويل ذلك حسب فهم المدركات الداخلية من حيث أنها تكون مدركات مباشرة فقط بالنسبة للفرد المفرد الذى يخبرها.

❑❑❑



الفصل الثانى

الجمال

من حيث مفهومه



الجمال من حيث مفهومه

مشكلة علاقة الجمال بادراكه على نحو ما عرضناها فى الفصل السابق هى مشكلة بسيطة، إذا ما قورنت بمشكلة علاقة الجمال بمفهومه أو تصوره. كيف يدخل الفكر التصورى فى تركيب التجربة الجمالية ـ وهل يدخل أصلاً أم لا؟ وإذا كان يدخل فى هذه التجربة فبأية طريقة؟ تلك هى فى الواقع النقطة الحيوية والمحيّرة فى المشكلة الجمالية. فها هنا الخط الفاصل والحاسم الذى يفصل بين فلاسفة المدارس المختلفة. وإذا نظرنا إلى تيارات الفلسفة المعاصرة المعادية للعقلانية، والمعارضة للتصورية، التى تقلل بصفة عامة من الفكر التصورى الذى يصل فى بعض الأحيان إلى حد مهاجمة مشروعية التصور (أو المفهوم) حتى كأداة للحقيقة ـ فربما كان من الصواب أن نقول أنّ الغالبية العظمى من فلاسفة الجمال فى يومنا الراهن قد استبعدوا التصور (أو المفهوم) تماماً من ميدان الجمال، لصالح لون من ألوان الحدس، اللاعقلى وغير المنطقى. وإذا صحّ ذلك فأنا لستُ من بين هذه الغالبية العظمى.

أن فهم الجمال هو عملية معرفية فى طابعها. وهى ليست انفعالاً، ولا فعلاً من أفعال الارادة. ومن المحتمل أن يسلّم الناس بأنه ليس فعلاً من أفعال الارادة دون مجادلات كبيرة. فالفنان الخلاّق وهو يقوم بعمله، المثّال، عندما ينحت الرخام مثلاً، فانه يقوم بفعل من أفعال الارادة. غير أن الفهم الخالص للجمال هو عملية ادراك واع وليس فعلاً من أفعال الإرادة. فهو ليس مجرد انفعال يمكن أن يتبدد،

وانما هى بالنسبة لى واضحة كل الوضوح. والانفعال ينشأ دائماً ـ على الأرجح ـ عند تأمل الجميل، وهو بغير شك جزء مهم من رد فعل، روحى شامل هنا، لكن الانفعال يصاحب فقط، وليس عنصراً مكوناً فى عملية الفهم. فليس الشيء جميلاً لأننا تأثرنا به، بل على العكس لقد تأثرنا به لأنه جميل، ومن ثم فادراك جماله سابق ومستقل عن الانفعال الذى ينشأ عنه.

صحيح أن التجربة الجمالية كثيراً ما توصف بأنها شعور أو مشاعر، وأنا أعتقد أنه وصف صحيح. لكنها ليست حكماً، بل هو من أحكام العقل يصدر بناء على مبادئ. وإنما هى عملية مباشرة. غير أن الشعور ليس انفعالاً، بهذا المعنى فعل معرفى. وهكذا فإننا نقول فى مجال آخر أننا نشعر أن هناك شبحاً فى الغرفة. أو أنّ شخصاً لا يُرى ينظر إلينا. أو أن رجلاً ما يمكن أن يوثق أو لا يوثق فيه، أو أن شخصاً ما يكّن لنا العداء، وفى استطاعتنا تفسير هذه المشاعر كما نشاء. فهى يمكن أن تكون حدوساً Intuitions أو تخمينات أو يمكن أن تكون ـ وأنا أعتقد أنها كذلك ـ استنتاجات لا شعورية. لكن من المؤكد أنها معرفية، مادامت تنطوى على أحكام ضمنية. وبدلاً من الاستنتاج من الملاحظات أو المبادئ على حقيقة الحكم بأن (أ) ليس شخصاً يوثق فيه، ترانا نعتقد أننا نشعر بذلك كاقتناع مباشر. لكن ما نشعر أننا نقتنع به هو رغم ذلك حقيقة الحكم، والشعور هو من ثم معرفى. ويختلف ذلك أتم الاختلاف عن الانفعال الخالص مثل الخوف أو الغضب. وهو من حيث أنه خالص فلا ينطوى على حكم ضمنى أو عنصر معرفى من أى نوع. وإذا أردنا أن نضع ذلك كله فى عبارة واحدة قلنا أنّ الانفعال بما هو كذلك ليس حالة من الإدراك، فى حين أن الشعور بأن هناك شبحاً فى الغرفة أو أن شخصاً ما

يكن لنا العداء، من الواضح أنها حالات ادراك لهذه الوقائع. وبهذا المعنى بالضبط يوصف ادراك الجمال بأنه شعور. ومعنى ذلك أننى لا أستنتج استنباطياً من أية مبادئ عامة، أو عن طريق الحدس من أية وقائع ملحوظة، أن السوناتا Sonata جميلة. إننى أشعر أنها جميلة أعنى أننى أدرك هذه الواقعة بوضوح عن طريق عملية مباشرة. لكن طالما أنها عملية ادراك لشيء ما فهى عملية معرفية.

والآن فأن الشكلين المعرفيين للمعرفة هما الادراك (الحسى) والتصور (العقلى). والادراك الحسى هو ادراكنا لموضوعات فردية سواء أكانت أشياء فى البيئة حولنا مثل المنازل، والأشجار والناس أو داخل أذهاننا كالانفعالات، والأفكار، والمشاعر ... الخ. أما التصور العقلى فهو عملية يقوم بها العقل الخالص عندما يقوم بتشكيل أفكار مجردة عامة. فأنا أدرك هذه التفاحة الجزئية وهى تسقط على الأرض، لكنى أتصور القانون الكلى العام للجاذبية الذى يُعدّ سقوط التفاحة مثلاً عليه.

وبالطبع يمكن تحليل الإدراك على نحو أبعد من ذلك (١) الاحساس (٢) مفاهيم محجوبة عن الانظار أو مطمورة. لأن المفاهيم يمكن أن تكون حرة أو محجوبة تتوارى عن الأنظار. فالمفهوم الحر هو المفهوم الذى يمكن أن نفكر فيه على نحو مجرد بوصفه مفهوماً أو تصوراً كما هى الحال عندما نتحدث بصفة عامة عن الوحدة، أو الحضارة، أو البياض، دون أن نشير إلى أى موضوع جزئى يكون واحداً، أو متحضراً، أو أبيض.

وهذا التفكير فى المفاهيم الحرّة هو الوظيفة الخاصة بالعقل المجرد. غير أن المفاهيم كما أنها حرة، فهى قد تكون أيضاً مطمورة أو متوارية فى الادراك الحسى.

عندما أرى شيئاً وأتعرف عليه على أنه إنسان فلابد فى فعل التعرف هذا أن أستخدم تصوراً عما هى فئة الإنسان. إذ بدون هذا التصور للفئة فإننى لا أستطيع أن أتعرف على الموضوع كعضو فى هذه الفئة، ويصدق ذلك حتى بالنسبة لإدراك الحيوانات. لكن المفهوم أو التصور فى فعل الإدراك الحسى، رغم أنه حاضر وكافى، لا يقف حراً أمام الذهن على أنه تجريد، فهو لم يجرد بعد أو لم ينفصل عن الرحم الذى انصهر فيه.

المفاهيم، إذن حاضرة فى كل معرفة مألوفة، ومن ثم فلا شك أنها ـ من وجهة نظر معينة ـ قسمة زائفة تلك التى تجد فى المعرفة شكلين هما الإدراك (الحسى) والتصور (العقلى) طالما أن التصور حاضر حتى فى الإدراك. لكنا عندما نميّز على هذا النحو بين المفهوم والمدرك فإنه يكون فى ذهننا فى هذه الحالة، بالطبع، المفهوم الحر غير المطمور.

أن الاعتراف بوجود الادراك (الحسى) والتصور (العقلى) كشكلين رئيسين من أشكال المعرفة لا يستبعد بالطبع امكان وجود أشكال أخرى. فقد يوجد ـ على ما أعلم ـ نوع من الحدس لا يمكن ردّه إلى أى شكل من هذه الشكلين. غير أن الوضع حتى الآن هو على النحو التالى :

أن فهم الجمال هو عملية معرفية وهى من ثَّم يمكن أن تكون فعلاً خالصاً للتصور أو فعلاً خالصاً للإدراك، أو جمعًا لهما معاً. وهناك امكان آخر فقد تكون شكلاً أقل من أشكال المعرفة نسميه بالحدس. ولابد لنا أن نبحث هذين البديلين.

البديل الأول : هو القول بأن فهم الجمال هو فعل خالص من أفعال التصور (العقلى) لا مجال لبحثه، ويستبعد فوراً نظراً لأن الموضوع الجميل لايكون أبداً مفهوماً خالصاً أو تجريداً بحتاً.

أما البديل الثانى : فهو القول بأن إدراك الجمال هو فعل خالص من أفعال الادراك (الحسى) فالموضوع الجميل الذى نراه بالفعل هو دائماً شيء مدرك. والآن فإن هذه النظرية التى علينا أن نفحصها تقرر أن جمال الشيء الجميل هو أيضاً مدرك. وذلك لا يمكن أن يعنى سوى ـ فى حالة الأشياء الطبيعية ـ أن جمال هذه الأشياء هو كيف طبيعى تدركه حواسنا الفزيقية ادراكاً مباشراً. وهكذا يكون جمال الوردة مشابه لاحمرارها، ورائحتها، وشكلها، ويمكن أن نسمى ذلك بنظرية الواقعية الساذجة. وعلى قدر ما أعرف فإن مستر "جون ليرد" [١] يؤيد هذه النظرية[٢]. على الرغم من أننى لستُ متأكداً أننى فهمت موقفه تماماً. وعلى أية حال فالنظرية ـ أيا مَنْ كان معتنقها ـ تبدو لى نظرية غير معقولة، أو قل انها خُلف محال Absurd.

ذلك لأنه ـ أولاً ـ لو أن الجمال ليس شيئاً آخر سوى كيف فيزيقى فإنّ الذوق الفنى عندئذ سوف يعتمد فقط على امتلاك حواس فزيقية حادة، فلكى تصبح ناقداً للرسم أو التصوير، فإن الشرط الضرورى الوحيد هو أن تكون حاد البصر، ولكى تكون خبيراً فى الموسيقى فلا شيء مطلوب سوى أذنين حادتى السمع. وفضلاً عن ذلك فإن تلك الحيوانات التى تمتلك حواساً أكثر حدة من حواس الإنسان لابد أن تمتلك بدورها حساً جمالياً رفيعاً. ولا بد أن يكون النمر الصغير، بناء على هذه النظرية، أكثر ادراكاً لجمال الطبيعة من الشاعر "وردزورث". ويبدو واضحاً بغض

---

(١) جون ليرد J. Laird (١٨٨٧ـ١٩٤٦) فيلسوف اسكتلندى من أتباع "الواقعية الجديدة". من مؤلفاته "مشكلات الذات" عام ١٩١٧، ودراسة فى المذهب الواقعى عام ١٩٢٤ و"اذهاننا وابدانها" عام ١٩٢٥، و"مشكلات حديثة فى الفلسفة" عام ١٩٢٨ و"فكر القيمة" عام ١٩٢٦ (المترجم).

(٢) فى كتابه "دراسة للمذهب الواقعى" ص ١٢٩ و ص ١٣٠ ... الخ. (المؤلف).

النظر عن هذه الأمور اللامعقولة، أن جمال الوردة ليس شيئاً يمكن أن يُرى ويشار إليه بنفس الطريقة التى يُرى بها لونها، ويشار إليـه. وفضلاً عن ذلك فإنَّ الكيفيات الفيزيـقية هى وقـائع ، قابلة - كقاعدة - لبرهان محددة. فالناس - مالم يكن قد أصيبوا بالـعمى - لا يتـجادلون فيـما إذا كان موضوع ما مربعاً أو دائـرة، مادام الفـحص سوف يثبت، بالقطـع، أنه هذا أو ذاك. لكنهم يتـجادلون فـيـما إذا كـان الشيء جميلاً أم لا، ويبدو أن ذلك لا يتفق مع نظرية الواقعية الساذجة.

يبقى بديلان: إما أن يعـتمد فهم الجمال على الجـمع بين المفهوم والمدرك أو أن يعتمد على شكل أقل من أشكـال المعرفة مثل "الحدس". من المستحيل أن نستبعد كل أشكال النظرية الحدسية بعملية حصـر شامل، مادام عددها ربما كان من الناحية المنطقية حشداً كبيراً. لكن مادامت هذه الاشكال قد أصبحت فى الفلسفة المعاصرة كثيـرة فإننى اقترح أن نلقى نظرة على شكل أو شكلين من الأشكال المعروفة جيداً فى النظرية الحدسية، ثم نشير إلى ما أعتقد أنه يكمن فيها من أخطاء أساسية.

لقد لخص هنرى برجسـون فى كتابه عن "الضحك" فى فقـرة موجزة الخطوط العامة فى نظرية الجمال[1]، وكان من سماتها الأساسية رفض "المفهوم أو التصور" كعامل فيـما هو جميل[2]. فالعقل التصـورى فى رأى "برجسون" جنباً إلى جنب

(١) يمثل الفيلسـوف الفرنسى المعاصر هنرى برجسـون (١٨٥٩ - ١٩٤١) تياراً لعب دوراً حاسماً فى فلسفة الجمال المعاصرة وهو التيار الحدسى الذى يضم "كروتشة" و"هربرت ريد" وغيرهما وفى رأى هذا الفريق أن الجمال ضرب من المعرفة لكنها معرفة لا بالقوانين العامة أو المسائل الكلية وإنما هى تتعلق بما هو جزئى أو فردى فحسب. ويمثل هذا التيارفى الواقع احتجاجاً على النزعة العقلية التى سـادت القرن الثامن عشر ومجّـدت "العقل". ومن هنا جاءت حـملة برجسون على العـقل ونظرته إليه على أنه اداة تساعـد الإنسان على التحكم فى البيئة. ومن هنا أيضاً جاءت تفرقته بين العقل Intellect وبين الحدس Intuition الذى يدرك حقائق الشعور الباطنى (المترجم).

(٢) هـ برجسـون "الضحك" ترجمة بورتون وروثول ، وروثول طبعة عام ١٩١١ ص١٥٠ ومابعدها (المؤلف).

مع الملكات البشرية الأخرى، قد تطور فى مجرى المراحل البيولوجية لتحقيق غايات عملية خالصة. كالبحث عن الطعام، أو تجنب خطر ما، أو المحافظة على الأنواع وتسلسلها. والعقل بسبب هذا الميل العملى ليس أداة كفء فى استخدامه النظرى، أعنى لبلوغ الحقيقة الخالصة. أنّ المفهوم أو التصور هو وسيلة تمكننا من التعامل مع حشد من الموضوعات فى وقت واحد بدلاً من دراسة كل موضوع على حدة وبطريقة فردية. غير أن الواقع الحقيقى لا يتألف من فئات بل من أفراد. والمفهوم يزيف هذا الواقع بأن يضطرنا إلى الالتفاف إلى هذه الجوانب السطحية والعامة التى يمتلكها عدد من الأشياء على نحو مشترك. وبتوجيه انتباهنا بعيداً عما هو فريد ووحيد وعجيب وفردى فيها. وهكذا فإنه يُخفى عنا حقيقتها العميقة. وفضلاً عن ذلك فإن الواقع الحقيقى Reality هو صيرورة دائمة لا تتوقف وتدفق متصل ومستمر. لكن المفاهيم أو التصورات تُقطّع هذا السيل المتدفق إلى سلسلة من الحالات الساكنة وهكذا تعرضه بطريقة خاطئة.

فإذا ما طبق "برجسون" هذه الآراء على علم الجمال نراه يذهب إلى أن الفنان هو رجل يرى الواقع الحقيقى ـ بصدفة طبيعية ـ على نحو ما هو عليه دون أن تحجبه أقنعة التصورات أو تزيفه المفاهيم. فقد انفصل الفنانون عن الغايات العملية فالرسام أو المصور والنحات أو المثال يكرّسون أنفسهم للألوان والاشكال، وطالما أنهم يحبون اللون والشكل لذاتهما، وليس لغايات نفعية، فإن الواقع الحقيقى والفردية، والحياة الداخلية لهذه الأشياء هى ـ فى هذه الحالة ـ ما يدركونه وينقلونه إلى الآخرين. والشاعر يعود إلى داخل ذاته، وبوسائل مماثلة، يحظى بلمحة عن الحقيقة الواقعية لانفعالاته، التى ينقلها إلى الآخرين فى لغة مقفاة.

وفى رأيى أن هذه النظرة لا يمكن قبولها لسببين :

الأول : انها تعتمد على رفض للتصور يُعبّر عن تناقض ذاتى حتى كعامل من عوامل المعرفة. فكل علم، وكل فلسفة تتألف من معرفة تصورية، وإذا ما كانت التصورات تزّيف الواقع الحقيقى، فإن كل علم ، وكل فلسفة، بما فى ذلك فلسفة برجسون نفسه، تعتبر زائفة. وماذا تكون فكرة التطور التى تقوم عليها النظرية من أساسها إن لم تكن تصوراً ما أو مفهوماً ما ؟ ومن هنا كانت فكرة السيل المتدفق تصوراً أيضاً، وهو يقول ان الواقع سيل متدفق. لكنك حين تقول ذلك فأنت تستخدم تصوراً للسيل المتدفق وتطبقه على الواقع الحقيقى. وفلسفة برجسون، مثل كل الفلسفات، هى محاولة للعثور على تصورات مناسبة لفهم العالم. ومن ثم فإن مذهبه يمثل منظر بنية تصورية منسقة تقوم على انكار مشروعية جميع التصورات!

السبب الثانى : ان تطبيق هذه النظرة فى ميدان علم الجمال، بالطريقة التى أشرنا إليها فيما سبق، يجعل من المستحيل إقامة أى تفرقة بين الموضوعات الجميلة وغير الجميلة. فأى موضوع أو أى واقع لابد أن يكون جميلاً إذا ما كان يُرى حقًا فى واقعه منزوعاً عنه التصورات. ومن ثم فالوردة لا تكون أكثر جمالاً من كومة من الروث. وجميع الأشياء تكون جميلة بمقدار متساو. غير أن مثل هذه الفكرة تتحدى المشاعر الجمالية للجنس البشرى.

ولقد صاغ الفيلسوف الإيطالى "بندنو كروتشه" [1]نظرية أشد اتقاناً من نظرية "هنرى برجسون". والجمال فى هذه النظرية تعبير عن حدس وطالما أن الحدس هو

---

(١) "الاستطيقا بوصفها علماً للتعبير وعلم لغويات عام"، وأيضا "ماهية علم الجمال" وكتابات منتقية أخرى. (المؤلف).

نفسـه فى الواقع تعبيـر، ففى استطاعتنا أن نـقول عن الجمال: إمـا أنه حدس أو أنه تعبير. والحدس فى مذهب "كروتشه" هو صورة فردية. لكن لا ينبغى أن نوّحد بينه وبين الصورة الذهنيـة المألوفة فى حـياتنا اليومـية، لأن الصورة الذهنيـة المألوفة هى نوع من الانتـاج الداخلى للإدراك الحسى الخـارجى، لكن الحـدس يقع منطقيـا فى مستوى أدنى من الادراك الحسى لأنه :

أولاً : الادراك الحسى هو وعى بموضوع ما على أنه حقيقى Real، وذلك يعنى أنه تمت التفرقة بين الواقعى أو الحقيقى وغير الواقعى أو غير الحقيقى.

ثانياً : الادراك الحسى هو ادراك لموضوعات فى زمان معيّن ومكان محدد على أنه هنا والآن.

ثالثاً : المفاهيم أو التصورات المتوازية أو المنصهرة يتضمنها الإدراك الحسى.

والآن فإن هذه الجوانب الثلاثة كلها للإدراك الحـسى يُسهم بها العقلى المنطقى فى هذا الإدراك. لكن الحـدس الخالص لا يحـتوى عـلى عنصر عـقلى. فالحـدس الخالص هو صـورة منزوع عنها المفهـوم أو التصور، منزوع عـنها كل وعى به على أنه حقيـقى أو على أنه موجود فى زمان مـعيّن ومكان محدد. ويتمـيز الحدس، من ناحية أخرى ، عن الإحساس العادى، من حيث أن الحدس يمتلك صورة أو شكلاً Form فى حـين أن الاحـسـاس مـجـرد مـادة خـام للـوعى بلا شكل ولا صـورة. والاحسـاس الذى لا شكل له هو ما تعـانى منها الروح من الخارج. فـما أن تعمل الروح على هذا الاحساس، حتى يضفى نشاط الروح الشكل على هذه المادة. وأول شكل تزودنا به الروح هو الشكل الخاص بالحدس. اشكال الزمان والمكان والمفهوم يزددنا بها العقل، منطقياً فى مرحلة لاحقة، وهى مستبعدة من الحدس الخالص.

الشكل الحدسى هو نفسه مثل التعبير. وما أن تتخذ الاحساسات والمشاعر البدائية غير الواضحة والتى لا شكل لها، ما أن تتخذ شكلاً وتخطيطاً حتى يمكن التعبير عنها. وهذا التعبير هو بالطبع داخلى وليس خارجياً. ويتشكل الحدس ويعبّر عنه داخل ذهن الفنان وما أن يحدث ذلك حتى يتم خلق الجمال. وترجمته فى الأحجار، أو الألوان أو الأصوات أو الكلمات تستهدف فقط الاحتفاظ بتسجيل للحدس ونقله إلى الآخرين. أن الحدس الداخلى ذاته هو ما هو جميل، وليس تخارجه فى أعمال فنية. ونحن عندما نسمى أى موضوع خارجى سواء أكان من إنتاج الطبيعة أو من الأعمال الفنية ـ حين تصفه بأنه جميل ـ فإننا ـ إذا شئنا الدقة ـ لا نكون على صواب، ذلك لأن الجمال صفة للروح، وصفة للحدس وحده. ومن ثم فالجمال هو الحدس ، وهو التعبير ، وهو الشكل. ويخبرنا "كروتشه" أيضاً [١]. إن ما يعطى للحدس الوحدة وينقذه من فوضى الصور الكثيرة هو أن هذه الصور تتحد وتترابط معاً وتتجمع عن طريق الشعور.

والآن فأنا أعتقد أن كروتشه ـ كما سوف أبيّن فى مكان آخر ـ قد أسهم اسهامات قيمة فى ميدان علم الجمال، إلا أن هذه الإسهامات مستقلة عن نظريته فى الحدس بوصفه أساساً للجمال، وهى النظرية الهشة التى أعتقد أنه لا يمكن الدفاع عنها. واعتراضى الأول على هذه النظرية هو أنها تنطوى على تجريد محال. فعلماء النفس يتحدثون عن الإحساس العادى كعامل من عوامل الوعى. لكنهم حين يفعلون ذلك يعترفون أنه تجريد خالص، شىء رغم أنه موجود كجانب من

(١) قارن " ماهية علم الجمال " ص ٣٠ وفي أماكن أخرى. (المؤلف).

جوانب الإدراك الحسى، لا يمكن أن ينفصل ولا يمكن أن يوجد بذاته. فالإحساس فى الوعى الفعلى ينصهر مع المفاهيم أو التصورات، ويكون عندئذ ادراكاً حسياً. ويفترض كروتشه أن هناك حدساً متحرراً تماماً من أى مزيج من التصورات أو من أى عنصر عقلى. ومثل هذا الحدس هو تجريد محال، لنفس الاسباب التى يكون الاحساس العارى من أجلها تجريداً محالاً أيضاً. إذ يمكن أن يوجد الحدس كركن من أركان الوعى، لكنه لا يمكن أن يقف وحده. وتأكيداته أن نظريته الجمالية هى مثل دقيق على ذلك، تكشف أنه لا يقف وحده فى الوعى الفنى الخالص.

واعتراضى الثانى هو أنه حتى إذا تصورنا حدس "كروتشه" على أنه مجرد ركن من أركان الوعى، فإننا لا يمكن أن نفهمه فهماً عقلياً. لأن محاولة تمييزه عن الاحساس الخالص هى محاولة فاشلة. لقد قيل أنّ الحدس يختلف عن الاحساس من حيث أن له شكلاً، فى حين أن الاحساس لا شكل له. وعندما يُعطى الشكل للاحساس يصبح حدساً. لكن ما هو الشكل الذى إذا أُعطى للاحساس جعله حدساً ؟ ...ليس أشكال الزمان والمكان، والتصور، أو المفهوم لأن هذه الاشكال مستبعدة صراحة. لكن ما هو نوع الاشكال الاخرى التى يمكن أن نتصورها أو نتخيلها ؟ أشكال المكان، والزمان والتصور أو المفهوم هى أشكال مألوفة لأى إنسان، ويمكن أن نشير إلى أمثلة عديدة منها. وإذا كان هناك نوع آخر ممكن من الشكل، لكان من الممكن وصفه واعطاء أمثله عنه. إلا أن كروتشه لم يفعل ذلك. ومن الواضح أن الجواب الوحيد عن السؤال : ما هو الشكل المقصود هو أنه الشكل الحدسى. أما السؤال : ما هى الأمثلة والنماذج التى يمكن أن نقدمها له،

فمن الواضح أن الجواب الوحيد : هو أن الحدوس الجمالية هي أمثلته. وهكذا نسير في دائرة. فالأشكال الوحيدة التي يمكن للذهن البشري أن يزود بها الاحساس، هي في رأيي أشكال الزمان والمكان والتصور. وإذا ما انتزعنا الإدراك الحسي من هذه الأشكال، كما يريد كروتشه ، فإن ما يتبقى لن يكون هو الحدس بل الإحساس الفج[1].

وهذه الاعتراضات لا تنطبق بالطبع إلا على شكل خاص من النظرية الحدسية طوره كروتشه. ومن ثم فهي لا تحسم دعاوى الحدس بما هو كذلك. طالما أن هناك آراء أخرى عنه لا تخضع لهذه الاعتراضات النوعية الخاصة، ربما قدمها فلاسفة آخرون. وعلى أية حال فما لابد لنا من ملاحظته هو أن هناك سمة غالبة على نظريات الحدس هي انها تحاول، بطريقة أو بأخرى، أن تتخلص من التصور (أو المفهوم) كركن من أركان الجميل. فالحدس أساساً بلا تصور، ولا مفهوم. ولقد سبق أن رأينا ذلك عند كل من "برجسون" و"كروتشه". وتلك هي أيضاً، كقاعدة، سمة من سمات النظرية الصوفية التي تأخذ بالحدس الذي يعلو على الحس.

وفي اعتقادي أن الخاصية التي تجعل جميع النظريات الحدسية الخالصة غير صالحة لتكون أساساً لعلم الجمال هي أن الحدس الذي يخلو من التصور أو المفهوم، يعجز في أية صورة من صوره عن تفسير مشروعية الأحكام الجمالية. عندما نصدر حكماً بأن موضوعاً ما جميل، فأننا نطلب موافقة الآخرين على هذا

(١) لقد أضفتُ في نهاية الكتاب ملحقاً هو عبارة عن بعض الملاحظات حول كروتشه، وبعض الافكار الشائعة عن نظريته عن الحدس، التي رغم أنها لا ترتبط بدقة بحجتي في هذا النص، فربما كانت نافعة بصفة عامة. (المؤلف)

الحكم. فالحكم الذى يقول "هذه الصورة جميلة" لا يعنى فحسب أننى أنا ـ ذلك الشخص الذى يصدر الحكم هو الذى يستمتع فقط بالصورة. بل يتضمن أن جميع الأشخاص أصحاب الذوق السليم ينبغى عليهم أن يستمتعوا بها، وأن يحكموا بأنها جميلة. وأن لم يفعلوا أُدينوا بأن ذوقهم سئ. فالحكم الذوقى يدّعى أنه صالح لكل البشر. وتفسير هذا الادعاء هو مهمة من أشق المهام التى تواجه علم الجمال. ان من السهل أن نلفق أى عدد من النظريات المقبولة ظاهرياً فيما يتعلق بماهية الجمال طالما تجاهلنا هذا الجانب من الموضوع. لكن المذاق القارص اللاذع لأية نظرية فى علم الجمال هو على وجه الدقة كيف نواجه هذه المشكلة. وأى افتراض بصدد طبيعة الجمال ـ يصمد أمام النقد والتحليل ـ لا بد أولاً وقبل كل شىء أن يزودنا بأساس مقنع لتفسير الادعاء بأن الحكم الجمالى مشروع وشامل. فإذا ما كانت النظرية الذاتية الخالصة مثلاً تجعل الجمال، وجميع القيم الأخرى، مجرد وظائف للرغبة، فإنها تعترف بصراحة بأنها تنظر إلى الادعاء بالمشروعية الكلية الشاملة للحكم الجمالى على أنها وهم، أما نحن، فإننا نعرف على الأقل أين نقف. وهذه النتيجة على الرغم من أننا كثيراً ما نتهرب منها أو نفسرها تفسيراً خاطئاً، فإنها فى الواقع المسار المنطقى الوحيد للفيلسوف الحدسى الخالص. إذ من المستحيل أن نقيم مشروعية الاحكام الجمالية على حدس بغير تصور أو مفهوم، وذلك لأن المفهوم هو الشىء الوحيد الذى يمكن أن يفسر ويبرر هذه المشروعية بطريقة أو بأخرى، فالفكر التصورى يتضمن فى ذاته الشمول والكلية. وأن ما هو عقلى ملزم للبشر جميعاً. فى حين أن الحدس الخالص ذاتى، وخاص تماماً، حتى فى حالة الإدراك الحسى المألوف، فإن عنصر التصور المطمور أو المستتر، هو وحده

الذى يجعل من الاحساس الذاتى الخاص حقيقة واقعية موضوعية وعامة. وحتى إذا سلّمنا بوجود مثل هذا الحدس، فسوف يحتاج إلى مزيج من العنصر التصورى حتى يرفعه إلى مستوى المادة التى لاشكل لها. ويضفى المشروعية الكلية على الأحكام الجمالية التى تقوم عليه.

ولا بد أن يوجه مثل هذا النقد نفسه ـ على قدر علمي ـ لنظريات مثل نظرية الكسندر Alexander الذى أقام الفن على أساس "الغريزة"، فعنده أن غريزة البناء التى هى أصلا موجودة عن حيوانات مثل النحل، والقندس ... الخ موجهة نحو غايات عملية، وهى يمكن أن تنفصل عن هذه الغايات وتشكل غاية فى ذاتها. وعملية البناء النزيه هذه ، عملية البناء من أجل البناء ـ هى الفن[1]. ولكن يصعب أن نرى السبب الذى يجعل غريزة الحيوان بمجرد انفصالها عن غايتها العملية، ولمجرد ممارستها من أجل ذاتها فحسب، فإننا نراها تحلق فوق المستوى الحيوانى فى نشاط روحى عال. ويبدو أنه يكفى للتخلص من هذا الأمل أن نشير إلى الشهوة الجنسية التى يمارسها الناس عادة "من أجل ذاتها" لا سيما بعد انتشار وسائل منع الحمل، وانفصالها عن غايتها العملية الأصلية وهى نسل الاطفال. انها مع ذلك لا ترتفع فوق مستوى الشهوة الحيوانية. قد يرد على ذلك بأن شهوة الجنس ليس غريزة، فعلماء النفس يميّزون بين الغريزة والرغبة المحض. وقد يكون ذلك صحيحاً لكنه لا يؤثر فى الحجة التى أسوقها. لأن الغريزة التى يشير إليها الكسندر هى أساساً حيوانية، والسؤال الآن لماذا يصبح ما هو حيوانى روحياً بمجرد ما يتحول الى غاية فى ذاته. ان أولئك الفلاسفة الذين يعتقدون أن القدرة على متابعة أى

(١) انظر مثلا كتاب الكسندر "الفن والغريزة". (المؤلف).

شيء بوصفه غاية فى ذاته هى أساساً قدرة روحية وإنسانية ـ هؤلاء الفلاسفة مخطئون. فعلى العكس جميع الغايات، الطعام، والفريسة والجنس، هى بالنسبة للحيوان غايات فى ذاتها. وما هو إنسانى بصفة خاصة هو القدرة أو الملكة التى يقدمها العقل . القدرة على البحث عن غايات من خلال سلسلة من الوسائل. وأنا لا أنكر أن الفن من الناحية المعمارية هو غاية فى ذاته، لكن ذلك ليس هو ما يرفعه فوق المستوى الحيوانى. لكن بغض النظر عن هذه الحجة ـ التى نسوقها على سبيل الاستطراد ـ فإن النقص الأساسى للنظرية هو فى رأيى أنه يستحيل اقامة مشروعية الأحكام الجمالية (أحكام الذوق) على أساس الغريزة. فإذا كان ما يشبع غريزتى يختلف عما يشبع غريزتك. فعلى أيى أساس يكون من الممكن القول بأن أحدنا على صواب والآخر على خطأ ؟

ومن ثّم فإننى أعتقد أن الحدس الذى يخلو من التصور ـ سواء كما تصوره "برجسون" أو "كوتشه" أو أى فيلسوف آخر ـ لايصح أن يكون أساساً لنظرية مقنعة عن الجمال. ونحن بذلك نكون قد استبعدنا جميع البدائل التى سبق أن ذكرناها فيما سبق. ومع ذلك فادراك الجمال ليس فعلاً خالصاً من أفعال التصور العقلى، كلا، ولا هو فعل خالص من أفعال الادراك الحسى، ولا هو من أفعال الحدس الخالص. والبديل المتبقى هو أن يكون تركيبة من التصور العقلى والإدراك الحسى. ولسنا بحاجة إلى تدبر امكان أن يكون تركيبة من الحدس والتصور العقلى، أو من الحدس والادراك الحسى، مادامت هذه الآراء ليس لها مَنْ يقول بها من الفلاسفة.

غير أن القول بأن الجمال يجمع بين الادراك الحسى والتصور العقلى، لا يعنى

أننا إذا مـا وضعنا الـتصـور العقـلى جنباً إلى جنـب مع الإدراك الحسى فى تجـاور خـارجى آلى، فإن ذلك سـوف يؤدى إلى الجـمـال. ونتيـجـة لذلك سوف نجـد أن التـصور العـقلى لابد أن يذوب فى الادراك الحـسى بطريقـة خاصـة، وأنه لابد أن يختـفى فيه. ولكى يظهـر الجمال لا بد أن تكون العلاقـة بين هذين الجانبين عـلاقة عـضـويـة. والفـشل فى فـهـم هذه العـلاقـة سـوف يـوقـعنا فى المذهـب الـعـقلى Intellectualism بأسوأ معنى لهذه الكلمة. وهذا الجانب من الموضوع بالغ الأهـمية حتـى أنه من المرغوب فـيه أن نجعـله واضحاً تمـاماً بأن نتـدبر بإيجاز طبـيعـة المجاز Allegory [1] الذى هو صورة ناقصة ومعيبـة من صـور الفن وغلطته الأسـاسية هى الجمع الآلى الخالص بين التصور العقلى والادراك الحسى.

ويتـألف النـوع المألوف جـداً من المجـاز من رواية تحـمل مـعـنيـين الأول من الواضـح أنه المعنى الخارجى، الحكاية نفسها بأحداثها التى ترويها، ومثل هذه القصة عينية وتتـألـف من سلسلة من الادراكات الحسية الفردية، فـهى تروى أفعال الرجال والنسـاء، والـشـيـاطين والملائكـة، وكل واحـد من هؤلاء هو بالطـبع فـرد، وهذه الأحداث التى تُروى هى أيضاً لا بد أن تحدث فى مكان ما، مكان محدد حقيقى أو متـخيَّل، على الأرض أو فى السمـاء. كما أن الأعـمال المنسـوبة إلى الشخصـيات والأعمال التى قاموا بها هى أيضاً أعمال فـردية. فإذا ما وصفت معركة فهى ليست تصوراً مجرداً للقتال يوضع أمام القارىء، وإنما هى معركة جزئية معينة حدثت فى زمان معين ومكان محدد بين أفراد جزئيين معينين.ومن هنا فإن القصة كلها تتألف من سلسلة من الصور العـينية أو الادراكات الحـسية المتخـيَّلة التى يريد المؤلف عن طريق هذه الرواية أن ينقلها إلى أذهان القراء.

---

(١) يعتمد في كثير من الأحيان على قصة أو حكاية رمزية تحمل معنى أخلاقياً. (المترجم).

لكن يوجد جنباً إلى جنب مع سلسلة الادراكات الحسية ـ المعنى الثاني للمجاز الأصيل، وهذا المعنى هو باستمرار ذو طابع مجرد ويتألف من مجموعة من التصورات العقلية. وهكذا نجد أن الحكاية يمكن أن تروى كيف أن الأسد افترس الحمل. والاسد يحمل دائماً طابع القوة الطاغية القاسية، فى حين يتسم الحمل بطابع البراءة، ومن ثم فإن المعنى الثانى للقصة يمكن أن يعنى اذن ان البُراءة عرضة لأن تلتهمها القوة الطاغية. وهذه فكرة مجردة، فالقوة الغاشمة، والبراءة هما معاً تصوران مجردان. وهكذا نجد أن سلسلة من الادراكات الحسية توجد جنباً إلى جنب مع سلسلة من التصورات العقلية فى القصة المجازية أو الحكاية الرمزية.

ويمكن الآن أن نقول أن المجاز هو صورة ناقصة من صور الفن، وذلك لا يعنى بالطبع أنه لم تكتب قط قصة مجازية أو حكاية رمزية يمكن أن ننظر إليها على أنها جميلة أو على أنها عمل فنى. بل قد تكون القصة المجازية عملاً فنياً عظيماً، لكنها لو كانت كذلك، فإنها تكون عظيمة رغم شكلها الناقص أو المعيب الذى اختاره الفنان، وبسبب ما تحمله من صفات وكيفيات أخرى. والقول بأن الفنانين العظام اعتادوا استخدام الشكل المجازى لا يبرهن على عكس ذلك. انه لا يبرهن إلا على أن العبقرية الفنية لبعض الرجال، كانت من العظمة لدرجة جعلتها تنتصر على الشكل الناقص المعيب الذى فرضوه على هذا الأعمال.

والآن فإن النقص الأساسى للمجاز هو، على وجه الدقة، أن الجانبين، الجنب الحسى والجانب العقلى، لم يمتزجا، ولم يختف الواحد منهما فى الآخر، ولم يجتمعا بطريقة عضوية. فالمعنى الثانى، وهو التجريد، معروض، على أنه تجريد عار أمام أنظار المشاهدين. فقد كانت النية الواضحة لكاتب القصة المجازية أن يظهر

المعنى الثانى، وأن يقف هذا المعنى منفصلاً بذاته كعنصر متميز فى الوعى، ولكن دون أن يمتزج بالمعنى الأول، الرواية، بل أن يقف بعيداً ومنعزلاً عنه. وهذا هو بالضبط ما نعنيه بالتجاور الآلـى للمدركات (الحسية) والتصورات (العقلية). فالتجريدات الخالصة كما رأينا، ليست جميلة. كما أن سلسلة المدركات (الحسية) بما هى كذلك ليست جميلة أيضاً، فالجمال يتطلب، بطريقة ما، الدمج بين المدركات والتصورات، فكل منهما، بذاته ليس جميلاً، وفى القصة المجازية أو الحكاية الرمزية يقف كل منهما جنبًا إلى جنب فى انفصال، فإن كان كل منهما بذاته ليس جميلاً، فإن وضع شيئين ليس كل منهما بذاته جميلاً جنباً إلى جنب، لا ينتج الجمال.

إن القصة المجازية أو الحكاية الرمزية، بطريقة عميقة، عمل تهذيبى، لأننا نرى فيها عناصر الجمال قبل أن تجتمع معاً فى عمل واحد. فكيف يحدث أن يتم هذا الجمع، كيف يمكن أن يمتزج الجانبان. وما الذى يعنيه على وجه الدقة الاقتران العضوى بينهما ؟ تلك هى المشكلات التى سوف نواجهها فى الفصل القادم.

أما الآن فلا بد لـى أن أشير إلى وجهة النظر التى تقول أن الجمال هو تركيبة عضوية بين المدرك (الحسى) والتصور (العقلى) وهى وجه نظر تعبر عن نفسها فى الاستاطيقا الجمالية عند هيجل، ويمكن أن نجد جذورها فى فلسفة كانط. إذ على الرغم من أن كانط أنكر بوضوح أن التصورات تتضمنها التجربة الجمالية فإن الجمال عنده، رغم ذلك، هو نقطة التقاء بين الاحساس والعقل. وعنده، كما هى الحال عند هيجل، إن الجميل هو مصالحة بين المادة والاحساس من ناحية، وبين العقل والروح من ناحية أخرى.

الجمال عند هيجل هو اشعاع الفكرة Idea من خلال الموضوعات الحسية. ومن ثم فكل شيء جميل يمتلك جانبين أو هو مكون من عنصرين هما (١) الفكرة (٢) الشكل الحسى الذى تُرى من خلاله وهى تشع. غير أن الفكرة تتألف، رغم ذلك، من مقولات هى عبارة عن تصورات خالصة غير حسية. اما الشكل الحسى فهو ببساطة المادة الفزيقية: الحجر، المعدن، الصوت، اللون، أى الخاصة بالموضوع الجميل. أما كيف يتم اشعاع الفكرة من خلال المادة فهذا موضوع لسنا بحاجة إلى مناقشته هنا. وغنى عن القول أن المضمون الروحى للعمل الفنى هو نفسه الفكرة.

يكفى بالنسبة لنا أن نقول أن الفكرة هى جانب التصور على نحو واضح، ولسنا معنيين هنا بتوحيد هيجل بين الجانب التصورى للعمل الفنى مع المطلق، ففى استطاعة القارىء أن يعتنق أى وجهة نظر ترضيه عن المطلق عند هيجل. وأن يأخذ ما يرضيه من نظريات المطلق والنظريات المثالية عن العالم بصفة عامة. فالمهم عندى أن الحقيقة التى تكمن خلف استطيقا هيجل ـ حتى إذا رفضنا المطلق عنده وكذلك ميتافيزيقاه، المثالية ـ هى أن الجمال هو ـ بطريقة ما ـ تركيبة عضوية بين العناصر الادراكية والعناصر التصورية. وأنا أود أن أعتبر هذه الحقيقة الاساس فى الاستطيقا العقلية، ولن تكون هذه الاستطيقا مرتبطة على أى نحو بأية ميتافيزيقا مثالية أو واقعية. وإذا رفضنا تماماً، لا فقط مطلق هيجل، بل أيضاً أية نظرية ميتافيزيقية عن الواقع، فإن مشكلتنا ستكون ما إذا كان فى استطاعتنا أن نبنى ـ على أساس بسيط هو فكرة الامتزاج أو الذوبان، أو التركيبة العضوية بين العناصر الإدراكية والعناصر التصورية ـ أن نبنى نظرية للجمال تفسر جميع الوقائع، بما فى ذلك واقعة مشروعية الحكم الجمالى وصحته.

❑❑❑



الفصل الثالث

" ماهية الجمال "



ماهية الجمال

يمكن أن ألخص النظرية التى اقترحها فى قضية تقول: «إن الجمال هو امتزاج مضموم عقلى، مؤلف من تصورات تجريبية غير ادراكية، مع مجال ادراكى، بطريقة تجعل هذا المضمون العقلى وهذا المجال الادراكى لا يمكن أن يتميز أحدهما عن الآخر». ولابد لنا أولاً: أن نشرح هذا التعريف، ثم لابد لنا ثانياً أن نستنبط منه تعريفاً لطبيعة القبح، ثم لابد لنا أخيراً أن نبرز نوع البرهان على نظريات الجمال والقبح الذى تتضمنه هذه العبارات.

وسوف يكون من السهل أكثر أن نفهم معنى النظرية المتضّمنة فى هذا التعريف، لو أننا وضعناها ـ بهدف المقارنة ـ جنباً إلى جنب مع النظرية المثالية التى تحمل معها تشابهات أكثر من أية نظرية أخرى. وهى نتيجة مباشرة للنظرية المثالية من حيث النقاط الآتية: ـ

أنها تجد فى الجميل عنصرين يتحدان اتحاداً عضوياً: المجال الادراكى فى تعريفنا الذى يطابق التجسيد الحسى فى المذهب المثالى. والمضمون العقلى الذى يطابق المعنى الروحى، كما أنها تجد الشعور بالجمال فى الانسجام بين قوى الادراك الحسى، والملكات الذهنية العليا متفقة فى ذلك مع كانط وهيجل. ويشكل ذلك من وجهة النظر التى وصلنا إليها، عنصر الحقيقة فى النظرية المثالية. ومن ثَّم فهذه الحقيقة موجودة اذن فى التعريف الذى سقناه.

وتختلف النظرية التى وصلنا إليها عن النظرية المثالية فى الجوانب الآتية : ـ

(١) مضمون الجميل، بدلا من أن يُعرف تعريفاً غامضاً بأنه ما هو روحى كما هى الحال فى النظرية المثالية، هو مصطلح يغطى أى عنصر نفسى أيا كان نوعه وهو الآن محدد تحديداً قاطعاً على أنه ما هو عقلى، أعنى على أنه مؤلف من التصورات.

(٢) يحدد المضمون على نحو أبعد على أنه محصور فى التصورات التجريبية غير الادراكية. وذلك اعتبار بالغ الأهمية. بل هو فى الواقع مفتاح لنظريتى بأسرها. ومعناه الدقيق، مثل المبررات التى يحتوى عليها سوف يُشرح فى النهاية.

(٣) لا يتحد المضمون مع المطلق أو الفكرة Idea أو ما هو إلهى. فالمطلق لا يدخل فى هذه النظرية.

(٤) وهكذا يتقرر امتزاج المضمون العقلى مع المجال الادراكى فى نظريتنا، لكى يشكل كشفاً عن جانب من جوانب الواقع. وكشف الواقع لا يتضمن أى علاقة بالمطلق، أو بأية نظرية بالمطلقات الميتافيزيقية. ومرة أخرى هذا الجانب من التعريف بالغ الأهمية ذلك لأننا سوف نرى أنه يشرح أساس متعتنا بالجميل.

(٥) وأخيراً فان نظريتنا تعرف الجانب العينى من الجميل، لا بأنه الحسى كما تفعل الاستاطيقا المثالية بل بأنه الادراكى، والادراكى عندنا يشمل الادراك الخارجى والداخلى معا. أما النظرية المثالية فهى تحصر الجميل فيما هو حسى أعنى فى الموضوعات الفزيقية. وتسمح نظريتنا بامكان أن تكون العناصر النفسية فى الادراك الداخلى جميلة. فها هنا يمكن أن تكون هناك شخصيات جميلة، وانفعالات وأفكار جميلة.

وهناك نتيجة بالغة الأهمية تنتج من النقاط الأخيرة. فلو أن العنصر النفسى

غير التصورى كان جميلاً، فان نظريتنا سوف تضع الانفعال لا فى جانب المضمون العقلى، وانما فى جانب المجال الادراكى، بوصفه مدركاً داخلياً. أما فى النظرية المثالية فلو أن الانفعال تّم التعبير عنه فى العمل الفنى، فهذا الانفعال يفُترض أن ينتمى إلى المضمون الروحى، ثم تبذل المحاولات لبيان أن هذا الانفعال هو، بطريقة ما، كلى وشامل. وأنه بالتالى يعرض الفكرة. غير أن نظريتنا لا تجعل الانفعال جزءا من المضمون الروحى، بل من المجال الادراكى، أو الجانب العينى فى العمل الفنى، ولهذا فلابد أن يصبح الانفعال جميلاً بأن يمزج معه التصورات العقلية وفى هذا الجانب ـ الذى سوف أعود إليه فى فصل قادم، يكمن مفتاح مشكلة علاقة الانفعال بالجمال.

يمكننا الآن أن ننتقل إلى شرح تفصيلى للتعريف الذى سقناه للجمال، فأنا لم أعّرف التصور، ولا علاقته بالحكم، ذلك لأن مثل هذا التعريف يقع داخل دائرة علم المنطق. غير أننى لابد أن أقول أن التصور لا ينبغى تصوره على أنه تصور ستاتيكى أو على أنه مقطوع الصلة بالحكم. ذلك لأن الحكم والتصور، كما ادرك المناطقة المحدثون بوضوح، يتضمن الواحد منهما الآخر. فتصور التطور البيولوجى مكافىء للحكم بأن الكائنات العضوية تتطور. ومن هنا كان التصور فكرة عقلية بصفة عامة. ولو أن النظريات الجمالية وضعت ذلك فى ذهنها لتجنبت ألواناً كثيرة من سوء الفهم.

والآن فان أول نقطة غير مألوفة فى نظريتنا هى تعريف مضمون الجمال بأنه مؤلف من تصورات تجريبية غير ادراكية. والواقع أن التصورات تقع فى ثلاث فئات: فالتصورات الأكثر عمومية وتجريداً تسمى بالمقولات. فالمقولات هى تلك

التصـورات التى تنطبق من حيث الضرورة والشـمول على جميع مـوضوعـات التجربة مثل الوحدة، والوجود، والكيـف... الخ. فأى موضوع يمكننا أن نتصوره لابد أن يكون مـوضوعـاً واحداً، ولابد أن يكون مـوجوداً، ولابد أن يحـمل بعض الخواص الكيفية.

أما الطـرف الآخر من القـائمة، من ناحـية الشمـول، فهـو ما اقـترح تسـميـته بالتصورات الادراكية وأمثلة التـصورات الادراكية هى الأفكار المجردة عن «المنزل» و«الإنسـان»، و«النجم»، و«الاحـمـرار»، و«الصـورة»، و«الخشـونة»، و«الغـيـرة»، و«الضرب»، و«الـقتال»، و«فى»، و«خـارج كذا»، و«على يـمين كيـت»، و«قبل»، و«الدائرة» أو «الدورة»، و«العدد ٣» وأى عدد آخر مـحدد، وما إلى ذلك. وسوف يلاحظ القارىء أننى أدخلت فى هذه القائمة أمثلة عـشوائية. ففيها أولا تصـورات عن أشياء حسية كالمنزل والنجم، وفيها ثانياً تصورات عن أشياء نفسية مثل الغيرة. وثالثـاً تصورات عن كيفيات فيـزيقية كالخشونة. ورابعـاً تصورات عن أفـعال مثل الضرب والقتال. وخامـساً تصورات عن علاقات مكانية وزمانية مثل «فى»، «على يسار كـذا»، «وقبل»... الخ وسادسـاً تصورات عن أشكال رياضـية مثل الدائرة، وسابعاً تصورات عن أعداد حسابية معينة مثل «٣». وربما كانت هناك أنواع أخرى من التـصورات الادراكـية. لكن مـا يميّـز التصـورات الادراكيـة عن بقيـة الأنواع الأخـرى من التـصورات هو أن المدركـات تتطابق مـعـهـا مبـاشـرة فهى بـبسـاطة تصورات أو أفكار مـجردة عن مدركـات. فتصور المنزل يتـطابق مباشرة مع ادراك المنزل. وتلك هى الحال مع بقية التصورات: ففى استطاعتى أن أرى أو أسمع أو بأية طريقة أخـرى أن أدرك المنزل أو النجم أو الاحمرار أو الخـشوونة فى موضـوع ما. وكذلك أن أدرك رجلاً يضـرب كلباً، أو موضوعاً داخل أو خارج مـوضوعاً آخر،

أو يكون على يمينه أو يساره، وكذلك دورة القمر، وواقعة أن هناك ثلاثة رجال فى الغرفة. ومن ثم فأنا أعنى بالتصورات الادراكية الأفكار المجردة عن الكيانات التى ندركها سواء أكانت هذه الكيانات أشياء مادية، أو كيفيات أو صفات، أو أفعالاً أو علاقات أو أى نوع آخر من المدركات.

ففى طرف من القائمة، اذن، يكون لدينا المقولات، وفى الطرف الثانى يكون لدينا تصورات ادراكية. وبين هذين الحدين الأقصيين يقع مجال هو ما أريد أن أسميه: التصورات التجريبية غير الادراكية، وهى التى تشكل مضمون ما هو جميل. ومثل هذه التصورات تجريبية لانها مستمدة من التجربة، ولكنها ليست شروطاً للتجربة مثل المقولات. إذ لابد أن تكون التجربة مستحيلة بدون المقولات التى هى بهذا المعنى سابقة منطقياً على التجربة، أو هى كما يقول الفلاسفة أولية Apriori . والقول بأن التجربة مستحيلة بدون المقولات هو نفسه القول بأن المقولات عناصر ضرورية وشاملة فى كل تجربة. وكلمة تجريبى فى تعريفنا هى اذن علامة على نوع خاص من التصورات تتميز فى نظرنا عن المقولات. وتُستبعد الأخيرة من مضمون ما هو جميل، والتصورات التجريبية غير الادراكية توصف، من ناحية أخرى، بأنها «غير ادراكية» لأنها رغم أنها مستمدة من تجربة عينية، فانها مع ذلك لا تتطابق معها ادراكات مباشرة. وهذا التحديد يمّيزها عن التصورات الادراكية ويستبعد الأخيرة من ميدان الجمال.

التصورات التجريبية غير الادراكية أقل شمولاً فى مجالها من المقولات، لكن أكثر شمولاً من التصورات الادراكية، وهى بذلك تشغل موقعاً وسطاً من حيث الشمول، فهى أكثر شمولاً من التصورات الادراكية لأنها تتألف لا من تجريدات

لكيانات جزئية، بل من تجريدات من مجالات التجربة البشرية تبلغ حداً من الاتساع يجعلها لا تدرك معاً بفعل واحد مفرد من أفعال الادراك. والأمثلة للتصورات التجريبية غير الادراكية هى: التطور، والتقدم، والانسجام، والخيرية، والحضارة، والقانون والنظام، والسلام، والجاذبية، والروحية. وليس هناك مدرك مفرد واحد يتطابق مع أى تصور من هذه التصورات. فبالنسبة لتصورات مثل المنزل، والنجم، والاحمرار، وما إلى ذلك، فهناك مدركات تنطبق عليها على نحو مباشر. ففى استطاعتى أن أرى المنزل أو النجم أو احمرار التفاحة. لكن ليس ثمة مدركات سواء داخلية أو خارجية للتطور، والتقدم، والحضارة وما إلى ذلك.

النوع الأول والثالث من التصورات، وهى التصورات الادراكية والمقولات لها خاصية واحدة مشتركة. فهما معا يدخلان، ضمنا، كتصورات فى الأفعال العادية للادراك. ومن الواضح أن ذلك يصدق تماماً على التصورات الادراكية، طالنا أن علامتها المميزة هى أن المدركات تتطابق معها. وهى مدركات يمكن تعميمها ببساطة فى الواقع، فهى تصورات يمكن بواسطتها معرفة الموضوعات أو العلاقات. ففى الادراك نجد أن المنزل كمنزل يتضمن فى داخله تصور المنزل. والمقولات هى أيضاً عناصر الادراك الحسى المألوف. فأنا أدرك المنزل على نحو مباشر بوصفه موجوداً واحداً يمتلك كيفيات وما إلى ذلك. فالواقع أن الادراك الحسى هو نتاج معقد عناصره هى الاحساس الفج والمقولات، والتصورات الادراكية. ولا يمكن أن يكون لدينا ادراك حسى بدون المقولات والتصورات الادراكية، وانما يكون لدينا فحسب خليط مهوش من الاحساسات. ومن ثَمَّ ففى الادراك الحسى نجد أن التصورات الادراكية والمقولات ممتزجة بالفعل مع العناصر

الحسية للتجربة. وهى لا تحدث، بالطبع، فى الادراك الحسى كتصورات حرة، أو كتجريدات. وانما هى غارقة فى المدرك أو متزجة به.

غير أن الفئة المتوسطة من التصورات، وهى التصورات التجريبية غير الادراكية، لا توجد فى الادراك الحسى على الاطلاق. وانما هى نتيجة للتفكير العقلى. وهى لاتحدث أبداً ممتزجة، فى الأشكال المألوفة للوعى وانما هى باستمرار تصورات حرة. فليس فى استطاعتى أن أدرك الشجرة بدون استخدام تصورات ادراكية ممتزجة بالمقولات. لكن فى استطاعتى أن أسير فى العالم وأدرك الأشجار، والمنازل، والناس، أو أى شىء آخر دون أن يكون فى ذهنى أدنى أثر للتصورات التجريبية غير الادراكية، وفى استطاعتى أن أدرك الكائنات الحية دون أن يكون عندى أدنى فكرة عن التطور البيولوچى. وأستطيع أن أدرك وزن الأشياء الثقيلة دون أن تكون لدى فكرة عامة عن الجاذبية. بل حتى لو كانت عندى هذه الأفكار فأن ذلك لن يُعدّل من ادراكى الحسى للكائنات الحية والأجسام الثقيلة. إذ تظل هذه الأفكار كتصورات حرة أو تجريدات فى الذهن، ولا تصبح أبداً ممتزجة بالادراك الحسى حتى ولا بالموضوعات التى يمكن أن تنطبق عليها.

التصورات التجريبية غير الادراكية، لأنها تحدث فقط كتصورات حرة ولا تمتزج أبداً بالادراك الحسى، لا تكون ممكنة إلا بالنسبة للموجودات العاقلة وحدها دون الحيوانات. فالحيوانات تدرك الموضوعات وتتعرف عليها، وعلى الرغم من أنها يُحتمل أن تكون عاجزة عن التصورات الحرة من أى نوع، ومع ذلك فان كلا من التصورات الادراكية والمقولات لابد أن تكون فى حال عمل ضمنى، وغارقة فى الادراكات الحسية. ويصدق ذلك على الأقل على تلك الحيوانات العليا القادرة

على التعرف على الموضوعات. غير أن التصورات التجريبية غير الادراكية مثل: التطور، والتقدم، والحضارة، والجاذبية ... الخ لا يمكن تصورها على أساس أنها يمكن أن توجد فى وعى الحيوان. لأنها لا تحدث ممتزجة فى الادراكات الحسية، بل لابد من النظر إليها على أنها خاصية للجنس البشرى.

يمكن للتصورات الادراكية والمقولات أن تحدث إما ممتزجة أو حرة. فالادراكات الحسية عند الحيوان والإنسان تكون ممتزجة. وهى تحدث فى العقل البشرى كتجريدات حرّة، كما هى الحال مثلاً عندما نفكر فى الأفكار المجردة عن الإنسان، والمنزل، والكيف، والوجود وما إلى ذلك. غير أن التصورات التجريبية غير الادراكية ليس لها هذا الطابع المزدوج. فهى لا يمكن أن تضع عناصر الادراك الحسى أو أن تمتزج بالعناصر الحسية فى أى فعل مألوف من أفعال الوعى، فهى لا توجد إلا كتصورات حرة فحسب. انها تجريدات عقلية ليس لها مكان تستند إليه فى العينى.

هذه الفئة المتوسطة من التصورات التجريبية غير الادراكية ليست خاصية للإنسان فحسب، بل هى تؤلف أيضاً كل ما لحياته العقلية من ثراء: فكل العلم، والسياسة، والدين، والأخلاق ـ تندرج تحت هذه المنطقة المتوسطة. وجميع، تلك التصورات التى تؤلف نقدنا للحياة، ورد الفعل العقلى للعالم، تقع أيضاً فى هذه المنطقة. وكلما زاد امتلاكنا لثروة عظيمة من التصورات التجريبية غير الادراكية، استطعنا أن نميز الإنسان المثقف العقلانى من الشخص الفظ أو الريفى الساذج شديد الجهل.

والآن فان التصورات الادراكية والمقولات هى بالفعل فى ادراكاتنا الحسية المألوفة تكون ممتزجة بالمجال الادراكى. أما الفئة المتوسطة من التصورات التجريبية غير الادراكية فهى وحدها تجريدات غير محسوسة، وتصورات حرة، تحوم حول مجال التجربة العينية، لكنها لا تجد أبداً مكانا تستقر فيه. والنظرية التى يجسدها التعريف الذى سقناه للجمال، تعنى إمتزاج هذه التصورات بالمجال الادراكى. وعلى الرغم من انها لا تجد مكانا فى أفعالنا المألوفة الادراكية أو المعرفية، فانها تجد لها مكاناً فى تجربة الجميل، وتشكل طبيعة الجمال. وعندما تمتزج التصورات الادراكية والمقولات بالاحساسات فان النتيجة تكون الادراك الحسى. أما عندما تمتزج التصورات التجريبية غير الادراكية بالادراكات الحسية فان النتيجة تكون: الجمال. وبالطبع ما زال علينا أن نبحث عن برهان لهذه النظرية. لكن عرضنا لها حتى الآن قد شرح لماذا يُستبعد تعريف التصورات الادراكية والمقولات من المشاركة فى مضمون ما هو جميل. والسبب هو أن امتزاجها بمجال عينى ما لا يظهر الجمال، بل يبرز فحسب الادراك الحسى المألوف.

ويقرر تعريفنا للجمال أكثر من ذلك أن امتزاج العناصر فيما هو جميل لابد أن يكون امتزاجاً تاماً وكاملاً، حتى أن المضمون العقلى والمجال الادراكى يصبحان لا يمكن التمميز بينهما، فلا ينبغى أن يظهرا كعناصر منفصلة يمكن التمييز بينها فى وعينا. فهى ليست مجرد اختلاط لكنها مركب كيمائى، أنْ صحّ التعبير، حتى أنه يبرز شكلاً جديداً من أشكال الوعى هو: الوعى بالجمال. ولا يظل التصور، عما هو جميل، تصوراً حراً، بل يمتص امتصاصاً كاملاً فى المجال الادراكى حتى يختفى فيه ولا يعى. والذهن فى التجربة الاستاطيقية الخالصة، وجود التصور أكثر

مما يكون الذهن واعياً بوجود الأيدروجين فى حالة ادراك الماء، ويمكن أن يقارن ذلك باختفاء التصورات الادراكية والمقولات فى الادراك الحسى المألوف. فهى أيضاً تمتزج امتزاجاً تاماً وكاملاً مع العناصر الحسية. فالإنسان، أو الحيوان، يدرك موضوعاً ما. ولا شيء فى الوعى المدرك سوى الادراك الحسى العينى، فليس ثمة تجريدات. فأفكار مثل «المنزل»، «الموضوع»، «الوحدة»، «الكثرة» لا توجد بوصفها أفكاراً، بلبوصفها تجريدات فى الذهن المدرك، رغم أننا نعرف أنها موجودة ضمناً. وبهذه الطريقة بالضبط فان التصورات المتوسطة تكون ممتزجة مع الادراكات الحسية فى الوعى بما هو جميل.

ومثلما يكون من الممكن لعقل الإنسان أن يجرّد من الادراكات الحسية المألوفة، التصورات الكامنة فيها، وأن يجعلها تصورات حرة، أى موضوعات لتفكيره العقلى، فكذلك يكون من الممكن للعقل أن يجرد مما هو جميل التصورات الممتزجة فيه وأن يدرسها بوصفها تجريدات. غير أن ذلك لا يحدث فى التجربة الجمالية ذاتها بل هى عملية تالية يقوم بها العقل الفلسفى.

هذا الجانب من تعريفنا للجمال موجه بصفة خاصة ضد تلك التخمينات الآلية الخارجية للتصور والعينى على نحو ما يوجدان فى المجاز. فالذهن فى الحكايات الرمزية أو القصص المجازية، يدرك، فى تميّز، جانبين مكونين، للرواية العينية من ناحية، والمعنى المجرد من ناحية أخرى. ومثل هذا العمل الفنى لا يتفق مع تعريفنا للجمال. لكن من المؤكد على أية حال أنه توجد أشكال ناقصة من الجمال يكون امتزاج العناصر منها موجود لكنه غير تام. ومن المحتمل أن يندرج كثير من ألوان المجاز وغيرها من الأعمال الفنية الناقصة تحت هذا العنوان. ولو

صحّ ذلك فقد نُسلّم بأنها تحتوى على قدر من الجمال، رغم أن الجمال والتجربة الجمالية ناقصان.

ويقرر الجزء الأخير من تعريفنا للجمال أن امتزاج المضمون العقلى مع المجال الادراكى يشكل الكشف عن جانب من جوانب الواقع. ويبدو هذا الجزء كما لو كان محاولة لاعادة ادخال الميتافيزيقا والمطلقات الميتافيزيقية إلى النظرية. مع أن الأمر ليس كذلك. فكلمة الواقع المستخدمة هنا لا يُقصد بها الاشارة إلى أى تصورميتافيزيقى عن طبيعة الوجود، بل هى تستخدم بمعناها فى الحياة اليومية عندما نتحدث عن شىء موجود ونقول انه واقعى. والادراك الحسى طبقاً لهذه النظرية يؤدى بنا إلى معرفة الواقع. والمنزل، والرجل، والشجرة التى أدركها هى أشياء واقعية. سواء أكانت هذه الأشياء بأى معنى ميتافيزيقى مطلق، أشياء مثالية، أو غير واقعية أو وهماً، أو نتاجاً للذهن، فذلك أمر لا يدخل فى الموضوع. كما أنه لا حاجة بنا لتشكيل أى رأى عن الجدارة النسبية للمذهب الواقعى،والمذهب المثالى كنظريات عن طبيعة الواقع.

العقل يخلّص التصورات والمقولات الكامنة فى الادراك الحسى ويحررها لتكون تجريدات وتصورات حرة. كما أنه أيضاً يبنى التصورات التجريبية غير الادراكية عندما يقوم بمسح واسع لمناطق شاسعة من التجربة. غير أن هذه العملية التى يقوم بها العقل هى إحدى عمليات التحليل والتقسيم التى تدمر فردية موضوع التجربة. لكن الواقعى والفردى والعينى، وتجريدات العقل، رغم أنها جوانب مجردة أصيلة تماماً للواقع ـ فانها تعتبر فى ذاتها غير واقعية. فهذه الجوانب المجردة من الأشياء لا توجد فى العالم مجردة على هذا النحو، بل فقط كعناصر

للأشياء العينية التى جُرِّدت منها. فليس هناك شيء اسمه المنزل بصفة عامة، ولا الرجل المجرد، أو التطور المجرد. وإنما هناك فحسب منازل جزئية ورجال جزئيين، وتطور جزئى، أو موجودات تتطور. وليس هناك شيء اسمه «على يساركذا» على الرغم من أن هناك موضوعات توجد على يسار موضوعات أخرى. فالأشياء الفردية هى وحدها الواقعية. ومن ثم فالعقل الخالص هو مملكة التجريدات غير الواقعية.

وهذه العبارات لا تهدم الايمان الذى يعتنقه بعض الواقعيين المثاليين معاً، والذى يقول أن الكليات هى كيانات موضوعية. فقد تكون كذلك على الرغم من أن نظريتنا لا تقرر أنها كذلك. لكنها لا معنى لها فى التجربة البشرية، ولا يوجد واقع Reality فى هذه التجربة سوى ما يتجسد فى التجربة العينية. ويمكن أن نرى حقيقة ذلك بالقاء نظرة سريعة على أى كتاب مدرسى فى العلم. فالعلوم تختص بالتصورات المجردة، فهى مثلاً تضع <u>قوانين</u> الأشياء التى تقع داخل ميدان بحثها. ولكن القانون العلمى إذا ما تقرر بذاته على نحو مجرد كان غير معقول وغير واقعى. وهو لا يصبح معقولاً وواقعياً إلا إذا ما تّم تطبيقه على الأشياء التى تكون بمثابة <u>الأمثلة</u> على القانون. لكن العلم يعجز عن وضع القانون والأمثلة <u>معاً</u> على الرغم من أن القانون لا يوجد فى الواقع إلا فى الأمثلة. والعلم فى البداية يقدّم القانون بذاته ثم بعد ذلك يقدّم المثل بذاته، <u>والعكس بالعكس</u>. وهو لا يستطيع أن يجمع بينهما فى فعل واحد للرؤية. غير أن القانون بذاته هو محض تجريد ولا يقدم أية معرفة بالأشياء. وهذا المثال ذاته هو مدرك بسيط لا يوضحه القانون.

والآن بالنسبة للتصورات الادراكية والمقولات، فلا أهمية لعدم واقعيتها

بوصفها تجريدات، لأنها تجد واقعيتها في الادراك الحسى البسيط. وهى تمتزج فى «المدرك» بالاحساسات. والنتيجة هى الموضوع الفردى العينى. وعلى الرغم من أن تصور «المنزل» عندما يكون فى الذهن كتجريد هو غير واقعى، فإنه يوجد فى الادراك الحسى والتعرف على المنزل الفعلى، مدفون فيما هو عينى. فأنا أرى بالفعل المنزل كشىء واقعى، وفى هذا المدرك يتجه التصور العام نحو الفردية والواقع، وتنطبق الملاحظات ذاتها على المقولات.

غير أن التصورات التجريبية غيرالادراكية، لا تجد على هذا النحو حقيقتها الواقعية فى الادراك الحسى البسيط. فليس ثمة مدركات تطابقها يمكن أن تطمر فيها نفسها، فهى لا توجد أبداً فى الوعى المألوف بوصفها مطمورة أو مدفونة بل توجد دائماً على أنها تصورات حرة، فأنا لا أستطيع أن أرى التطور بأية وسيلة بوصفه موضوعاً فردياً حاضراً بالفعل أمام عينى فى العالم. إذ يبدو أنه يظل فى العقل كتجريد شاحب غير واقعى. وقل مثل ذلك فى جميع التصورات التجريبية غير الادراكية.

عملية المزج والتوحيد التى يعجز العقل التصورى، بهذا الشكل، عن انجازها تتحقق فعلاً فى التجربة الجمالية، ففى التجربة الجمالية لما هو جميل نجد أن اللاواقعيات الشاحبة للعقل، تمتزج بمجال المدركات المباشرة على نحو يجعلها تظهر فيها بصفتها واقعية وعينية وفردية، ولو أن عبقرية فنية، مثلاً، استطاعت أن تمزج، جماليًا، مفهوم التطور فى مجال المدركات، فسوف نرى لأول مرة التطور كموضوع فعلى، كشىء فردى مفرد، موجود أمامنا فى العالم الواقعى، مثلما نرى فى الادراك الحسى المنزل بالفعل. وها هنا سوف يكون محض فكرة غير محسوسة وغير واقعية. ولابد أن يصبح الآن شيئاً مرئياً بالفعل.

والآن، على الرغم من أن التصورات الحرة غير واقعية بمعنى أنها تجريدات، فان هذه التصورات ليست غير حقيقية أو كاذبة بالمعنى الذى يشير إليه «برجسون». وإنما هى جوانب حقيقية وأصيلة من العالم. فالعقل التصورى، فى رأينا، يقدّم لنامعرفة صادقة وليس مجرد أكاذيب. فالتطور الموجود فى العالم حقيقة اكتشفها العقل، ونظريتنا لا علاقة لها، على الاطلاق، بهذا الهجوم السطحى الضحل على التصورات الذى ارتبط باسم«برجسون» و«وليم جيمس». والمغالطة الكامنة فى ذلك الهجوم، قد عرضناها بالفعل فى فصل سابق. فنحن لا نقترح أن نتخلى عن العقل لصالح غربمن «الحدس» الغامض. ففى رأينا ليست هناك معرفة عن العالم بلا تصورات. وإلغاء هذه التصورات سوف يردنا إلى الحيوانية المحض والاحساس الخام؛ فالتصورات، اذن، جوانب أصيلة من الحقيقة، وليست عدم واقعيتها سوى تعبير آخر عن تجريدها. ومن ثم فوجودها فى تجربة "ما هو جميل" هو كشف أصيل عن الواقع على نحو ما أشرنا فى تعريفنا للجمال. ولو كانت التصورات كاذبة بالمعنى الذى ذكره برجسون، اذن، لكان امتزاجها بالمدركات فى التجربة الجمالية لا يمكن النظر إليه على أنه كشف للواقع، بل لابد، على العكس، أن تكون كشفاً عن اللاحقيقة.

والآن فان متعة ما هو جميل تنشأ بالطريقة الآتية :ـ

امتزاج التصورات الادراكية والمقولات بالاحساس فى فعل الادراك الحسى المألوف لا يؤدى بنا إلى أى متعة، بسبب أن هذا الامتزاج بدائى وذو حدود مشتركة مع كل تجاربنا، وهو طبيعى بالنسبة لوعينا الذى لا يمكن له فى الواقع أن يوجد بدونه. ففى أول أفعال لادراكنا الحسى، نجد أن التصورات الادراكية والمقولات حاضرة بطريقة ضمنية. وهى حاضرة حتى فى الادراكات الحسية عن الحيوان،

فهذه التصورات موجودة منذ البداية في الموضوعات التى لنا بها تجربة. فهى توجد أولاً وقبل كل شيء مطمورة. ولا يمكن تخليصها من الادراكات الحسية لتصبح تصورات حرة إلا بفعل تال من أفعال العقل التحليلي. ومن ثمّ فان امتزاجها بالتجربة العينية أمر طبيعى وكلى وأصلي، ولا يحدث أى دهشة ولا يوقظ أى متعة.

لكن المسألة على خلاف ذلك بالنسبة للتصورات التجريبية غير الادراكية. فلا شك أن هذه التصورات مستخلصة من التجربة العينية، فقانون التطور قد تّم اكتشافه بدراسة الكائنات الحية الفردية. غير أن هذه العملية تتضمن مقارنة وجدولة للمدركات المباشرة، وهى تتضمن استدلالاً واعياً وحريصاً وتحليلا. أنّ منطقة التجربة الادراكية التى تّم استخلاص مفهوم التطور منها هى منطقة شاسعة سواء فى المكان أو الزمان. فهى تتضمن عصوراً جيولوچية ومدى واسعاً للكوكب يجعل معرفتها بفعل من أفعال الادراك الحسى أمراً مستحيلاً. ومن هنا فان مثل هذا المفهوم (أو التصور) لم يكن من الطبيعى أن يمتزج بما هو عينى فى وقت معيّن. فالتصورات التجريبية غير الادراكية لا توجد، مثل التصورات الادراكية والمقولات، بطريقة بدائية أولية وطبيعية كعناصر ممتزجة فى جميع أفعالنا المألوفة من أفعال الادراك الحسى، لقد رأينا منازل، وأشجاراً، ونجوماً، لكن لا أحد منا قد رأى التطور، والتقدم، والحضارة، والروحية، والقانون الخلقى. فالتصورات التجريبية غير الادراكية لا توجد قط كتصورات مطمورة. فهى باستمرار منذ أن اكتشفها الناس لأول مرة، تصورات حرة أو تجريدات. وهى من ثم تشكل مملكة اللاواقعيات التى ولدت بوصفها لا واقعيات فى العقل البشرى، تجريدات شاحبة،

وظلال لا تجد لها مأوى فى العينى. ولم تكن لها أبداً حقيقة واقعية فى الادراك الحسى كما تفعل التصورات الأخرى.

ومن هنا فقد يحدث عندما يجد مثل هذا التصور أخيراً بفعل عبقرى (كما هى الحال فى الفن) مأوى له فى التجربة العينية، أنّ يمتزج بالمدركات ويدرك بالفعل، لأول مرة، بوصفه شيئاً موجوداً أمام أعيننا، عندئذ نشعر بمعنى المتعة. لقد اكتشف الإنسان بعقله مملكة هذه التصورات، وهى مملكة جديدة هو وحده سيدها. فهذه التصورات تشكل مجده، وذكاءه، وما فى ثقافته وحضارته من ثراء. وهى تميّزه عن الحيوان وتجعل منه الموجود الأعلى. غير أن هذه التصورات كانت طوال تاريخها تجريدات محض. وفى هذه الحقيقة يكمن معنى النقص وعدم الاكتمال والضياع، واللاواقعية. وعندما يتم التغلب على هذه الجوانب، وعندما تتخذ المملكة الجديدة التى اكتشفها الإنسان لنفسها واقعاً صلباً ومتيناً، ووجوداً داخل تجربة ما هو جميل، عندئذ ينشأ الاحساس بالمتعة، والشعور بالرفعة. وهذا هو تفسير المتعة الجمالية.

لقد رأينا أن المفاهيم الرياضية تشملها نظريتنا بين المفاهيم الادراكية، ومن ثم فهى مستبعدة من مضمون الجميل. ويتفق ذلك مع التجربة العامة التى تقول أن هذه المفاهيم لا تناسب الدراسة الفنية. وربما اعترض معترض قائلاً: أنّ مفاهيم الأشكال الهندسية لا ينبغى استبعادها، لأن بعض الأشكال لا سيما أشكال المنحنيات يعترف الناس بأنها جميلة. وجوابنا على هذا الاعتراض هو أن الجمال فى مثل هذه الحالة لا يرجع إلى امتزاج بالمجال الادراكى لهذه المفاهيم مثل أشكال الدائرة والقطع المتكافىء! أن المفاهيم التى تمتزج وتجعل منحنيات معينة أو أشكالاً

معينة جميلة ليست هى المفاهيم الرياضية لهذه الأشكال أو المنحنيات الجزئية بل بعض المفاهيم الأكثر عمومية مثل مفاهيم الوحدة فى الاختلاف، والانتظام، والقانون، والتوازن. وهذه المفاهيم هى تصورات تجريبية غير ادراكية.

لا مندوحة عن اتهام نظريتنا «بالنزعة العقلية Intellectualism» ولقد أصبح هذا المصطلح الغامض مثل مصطلح «المادية»، مصطلحاً يُساء استخدامه فى الفلسفة إلى حد أن أصبحت عقول الناس، ومنهم الفلاسفة ـ يحكمها التكرار البيغاوى للكلمات بحيث يلحق لقب «نزعة عقلية» بأى نظرية فلسفية مما يكفى لادانتها دون فحص أو برهان. ومع ذلك فلابد لنا أن نتمسك بمضمون طريقنا دون أن تخيفنا الكلمات أو الظلال. فالمعانى التى ألحقت بمصطلح «النزعة العقلية» تبدو غائبة بما فيه الكفاية. لكنها عندما تطبق على الاستاطيقا فيبدو أنها تحمل على الأقل ثلاثة معانى: أولا قد تعنى أن النظرية تجد ماهية الجمال فى التجريدات العقلية. لكن نظريتنا تنكر، بصفة خاصة، أن تكون التجريدات العقلية جميلة، وتؤكد أن التصور أو المفهوم فى حالة الجمال يضمحل ويحتفى فى الكل العينى للتجربة الجمالية. وقد يعنى الاتهام بالنزعة العقلية، ثانياً أن النظرية تبالغ فى تقدير الأشكال العقلية الباردة للجمال وتحط من قدر المشاعر والانفعالات. غير أن نظريتنا لاتنطوى على مثل هذه النظرة أُحادية الجانب. وإنما هى تعترف بكل أشكال الجمال، وليس من مهمتها أن تضع أى شكل من أشكال الجمال فى مرتبة أعلى من الشكل الآخر. فبالنسبة لها تندرج أشكال الجمال الأكثر انفعالية والأشد بساطة وصرامة داخل نفس الصيغة الاستاطيقية. وهى لا تلحق أى تفوق خاص بأى منهما. لكنها تجد حتى فى أشد الفنون انفعالا، محوراً عقلياً. وفى مثل هذه الحالة

فانهـا تضع الانفعـال فى جانـب المجال الادراكى، الذى هو جـوهرى للجمـال مثل المضمون العقلى. وسوف تتحدد أكثر نظرية علاقة الأفعال بالجمال فى فصل قادم. وأخيراً فان تهمة النزعة العقلية يمكن توجيهها إلى أية نظرية لا تنكر على التصور أية مـشـاركة فى تكـوين الجمـيل. وإذا مـا أخـذنا ذلك على أنه المعنى الصـحـيح لمصطلح النزعـة العـقليـة لكانت نظريتنا، بصـراحة، يـنطبق عليهـا وصف النزعـة العقلية، فـهى لا تتخبط فى جوانب صوفيـة أو حدسية أو لا عقلية. ولا عـلاقة لها بهذا الهجوم الضحل على ما هو عـقلى، وما هو تصورى، الذى هو سمة لما يسمى بفلسفـات اليوم الراهن. وفى هذه الحـالة ليس لنا رد ندفع به تهمـة النزعة العـقلية سوى القول بأن هذه النظرية ذات النزعة العـقلية هى، فى رأينا، النظرية الحقة، وأنه لا يمكن البرهنة على زيفها بمجرد إلصاق لقب محقرّ عليها.

❑❑❑

الفصل الرابع

ماهية القبح



ماهية القبح

تطرح مشكلة القبح عقبات وصعوبات ضخمة أمام نظرية الاستاطيقا. وللمشكلة جانبان: ويتمثل الجانب الأول فى السؤال الأول: ما هى طبيعة القبح، وما تعريفه؟

ويتمثل الجانب الثانى فى السؤال: ما علاقة القبح بالفن؟ هل له مكان فى الفن؟

ولو صحّ ذلك فكيف يمكن تفسير ذلك إذا ما كان الهدف الوحيد الذى يستهدفه الفن هو الجمال؟

إنّ صعوبة هذه المشكلات خلقتها إلى حد كبير بطريقة صناعية واقعة أن الفلاسفة قد افترضوا عادة، دون أى دليل، أن القبيح لابد أن يكون بالضرورة مضاداً للجميل، وظنوا أن الجمال والقبح يرتبط الواحد منهما بالآخر، فى ميدان الاستاطيقا، بنفس العلاقة التى يرتبط بها الخير والشر فى ميدان الأخلاق. ويشكل الحق والخير، والجمال ثالوثا من القيم المطلقة أو من الآلهة[1]. ولابد أن يكون لها أضدادها، ولهذا قيل انّ هناك ثالوثاً من اللاقيم المطلقة أو من الشياطين وهى:

(١) اعتدنا أن نقول أنّ القيم ثلاث: الحق Truth ، والجمال، والخير، لكننى أعتقد أن كلمة الحق هنا ليست دقيقة، فالأدنى إلى الصواب أن نقول الصدق لنحتفظ بمصطلح «الحق» ترجمة للكلمة الانجليزية Right فهو مفهوم سياسى وقانونى (لاحظ أننا نسمى الكلية التى تدرس القانون بكلية الحقوق) أما الصدق فهو يتعلق بالحكم على القضايا ولهذا فهو موضوع المنطق. (المترجم).

الشـر، والقبح، والكذب. فـقد كـانت الرغبـة فى التناسق والتمـاثل مـسيطرة على أذهان الفلاسفة. وعبارة التناسق والتماثل هذه - كانت كارثة فى ميدان الاستاطيقا، فقد أدت إلى خلط تام فى التفكير. وانتهت بفشل فى التمييز بين ما هو غير جميل وما هو قبيح - وهما مفهومان متمايزان أتمّ التمايز.

ولقد نظر الاستقاطيقيـون إلى الجمال على أنه الهدف الوحيد للفن، وهم على حق فى ذلك، ولا يصح ذلك إلا إذا اسـتـخدمت كـلمة الجـمـال بمعنى واسع إلى أقصى حـد. وهو المعنى الذى سبق أن شرحـناه فى الفصل الأول. ويشمل الجـمال عند الاستاطيقيين أى نوع محتمل من الانطباع الجمالى. وطالما أن هدف الفن انتاج الانطباعات الجمالية من نـوع ما، فقد قيل فى هذا المعنى، بحق، أنّ هدف الفن كله هو الجمال. ومن هنا فلو أن القبح كان ضد الجمال، بهذا المعنى، فلابد من استبعاده من ميدان الفن. لكن الواقع أن ما يسمى عادة بالقبح لم يستبعده الفنانون دائماً من ميدان عملهم، بل أن ادخاله مـجال العمل الفنى كثيراً ما يعتبـر اضافة لقوة العمل الفنى وعمـقه، وإن كـان ذلك لا يتطابق مع وجهـة النظر التى تقول أنّ القـبيح هو ضد الجميل. غير أن الفيلسوف يعتقد أنه لابد للقبيح أن يتعارض مع الجميل، وإلا فأن النسق المحـبب للقيم، والتناسق بين قـيمنا الثلاث لابد أن ينهـار. وهكذا تنشأ ورطة فلسفية.

لقد عـرفنا الجمـال - الجمـال بأوسع معنى له - بـأنه امتزاج المـضمون العـقلى بالمجـال الادراكى. فمـا الذى يكون الضد لذلك؟ سـوف نرى فى الحال أن الـضد المنطقى لهذا التعريف ليس تصوراً ايجابيـاً على الاطلاق. بل تصوراً سلبياً محضاً. أى شىء - أيا كـان نوعه لا يكـون امتزاجاً للمضـمون العقلى مع المجال الادراكى سوف يندرج إذن داخل ما يـضاد الجمال، أيكون ذلك إذن تعريفـاً للقبح ... ؟ وأنا

أجيب ليس ذلك هو القبح، وإنما هو ببساطة غير الجميل أو المحايد من الناحية الاستاطيقية، انه الغياب السلبى المحض للجمال. فحينما يكون هناك نوع معين من الامتزاج بين المدركات والتصورات من نوع خاص، فان النتيجة سوف تكون انطباعاً جماليا (استاطيقيا)، وشعوراً بالمتعة الجمالية (الاستاطيقية). وحينما لا يكون هناك امتزاج فسوف يكون هناك غياب للانطباعات الجمالية والمتعة الجمالية (الاستاطيقية). وذلك محض غياب لأى نوع من الشعور الاستاطيقى فهو حياد استاطيقى تام، وهو ما أسميه بغير الجميل. وليس من الضرورى تقديم أمثلة، فأى موضوع لا يكون جميلاً ولا يكون قبيحاً، لا يخلق فينا مشاعر بالمتعة الاستاطيقية أو الاستياء، سوف يكون مثلاً لغير الجميل. وسوف نرى أن التصورات الحرة، والتجريدات الخالصة للعلم، ليست جميلة، لكنها أيضاً ليست قبيحة، بل هى غير جميلة.

فهل غير الجميل هو ضد الجميل...؟ وإذا لم يكن كذلك فما هو ضد الجمال؟ أنا أجيب بأن اللاجمال هو ضد الجمال، إذا كنا نعنى بما يضاد الشىء مجرد غيابه. لكن إذا كنا نفهم من كلمة الضد ضرباً من الوجود الايجابى، فان الجمال عندئذ سيكون لا ضدَّ له على الاطلاق. لأنه من المستحيل، بهذا المعنى، أن نجد أى تصور يكون مضاداً لامتزاج المدركات والتصورات. ومن ثَمَّ فالقبح من حيث هو شعور استاطيقى ايجابى مؤلم ليس هو ضد الجمال.

على الرغم من أن غير الجميل هو تصور سلبى فحسب، فانه قد يؤدى فى حالات معينة إلى ظهور شعور إيجابى بالأشياء. ويحدث ذلك فى الحالات التى يحق لنا فيها أن نتوقع أن نجد الجمال، أو فى الحالات التى نتوقع فيها أن نجده كأمر واقع. فإذا ما توقعنا الجمال، أو فى الحالات التى نتوقع فيها أن نجده كأمر واقع.

فإذا ما توقعنا الجمال، ثم أصيب توقعنا بالاحباط، فاننا نشعر بالحزن. ونحن فى أمثال هذه الحالات نقول عن الموضوع الذى أصابنا بالاحباط أنه موضوع قبيح. فنحن مثلاً نعتقد أن المزهرية من المرمر ينبغى أن تكون جميلة، فإذا لم تؤد بنا إلى أية انطباعات استطيقية فاننا نميل إلى وصفها بالقبح. وتساعد هذه الواقعة على تدعيم الخلط المنتشر بشدة بين الجمال واللاجمال.

وبالطبع لا مكان ولا وظيفة فى الفن لما هو غير جميل، وادخال عناصر لا تملك طابعاً استطيقياً على الاطلاق لا يفعل شيئاً إلا أن يضعف القوة الاستاطيقية العامة للعمل الفنى. وفضلاً عن ذلك، فقد يُنظر إلى ما هو غير جميل، فى ميدان الفن، على أنه الضد الصحيح للجمال. والعمل الفنى الذى يكون فاشلاً فحسب قد يقال عنه أنه غير جميل، لكن لا يقول عنه أنه قبيح. ولقد أثار الايمان بأن القبح هو ضد الجمال صعوبات فى وصف الأعمال الفنية غير الناجحة، فكلمة عمل فنى تعنى أنه جميل، والعمل غيرالفنى يقال عنه انه عمل فقير فارغ لا قيمة له. ولهذا فربما اعتقدنا أنه هو نفسه القبيح. غير أن الفلاسفة ترددوا مع ذلك فى اطلاق كلمة القبح على الأعمال الفنية الفاشلة، إذ يبدو أن فكرة القبح تنطوى بوضوح على مضمون استطيقى ايجابى. لكن نظراً لأنهم لم يعرفوا كيف يفرقون بين القبيح وغير الجميل، فقد ظلوا فى شك وفى مشكلة: أى الكلمتين ينبغى اطلاقها على العمل الفنى الفاشل. ولقد زالت هذه المشكلة الآن. فالأعمال الفنية غير القيمة ليست قبيحة، وإنما هى غير جميلة.

ويظهر نفس هذا الخلط عند النظر فى مشكلة مكان القبح فى الفن. فمن الواضح أن الفشل المحض للأثر الفنى لا يمكن أن يكون عنصراً فى الفن الجيد. لكن لما كان القبح يجد له، يقيناً، مكاناً فى كثير من الأعمال الفنية العظيمة، فان

أولئك الذين يخلطون بين ما هو غير جميل وما هو قبيح يتعرضون ـ فيما يبدو ـ للوقوع فى التناقض، فلو أنهم سلّموا بحق القبيح فى أن يجد له مكاناً فى عالم الفن، فانهم بذلك يسلّمون بأن من حق ما هو غير فنى وما لا قيمة له أن يجد له مكاناً فى عالم الفن. وهذه الصعوبة يمكن كذلك توضيحها بفصل القبيح عن غير الجميل، وقد سبق أن فسرّنا غيرالجميل. وعلينا الآن أن نبحث عن نظرية تدور حول طبيعة القبح الاستاطيقى الايجابى.

ويظهر القبيح ـ من النظرة الأولى ـ على أنه ما يؤدى، لا إلى المتعة الاستطيقية، بل إلى الألم الاستطيقى، أو إلى الأستياء الاستطيقى، إذا كانت كلمة الألم قوية أكثر مما ينبغى. وطالما أن المتعة والاستياء ضدان، فقد افترض لهذا السبب أيضاً أن القبح هو ضد الجمال. لكننا سوف نرى أن هذه الطريقة فى النظر إلى الموضوع تقوم على خطأ أو غلطة. فالشعور بالألم قد أثاره القبيح، لكنه ليس شعوراً استطيقياً، لأن الشعور الاستطيقى الخالص الذى ينتجه القبيح هو ـ على العكس ـ شعور بالمتعة. وإذا كان يبدو أن هذه العبارة تنطوى على مفارقة، فاننى أعتقد أننى سوف أبرر هذه المفارقة.

فأولئك الذين يؤمنون بأن القبيح لا يمكن أن يشكل عنصراً فى الفن الجميل، قد اتجهوا إلى انتاج أشكال من الجمال عاطفية ولا طعم لها، على نحو ما نجد فى صور «ليتون»[1].

---

(١) فردريك ليتون F.Leighton (١٨٣٠ ـ ١٨٩٦) رسام انجليزى، نهج فى أعماله نهجاً كلاسيكياً من أشهر أعماله «هرقل يصارع الموت»، و«اندروماك الأسيرة» و«فنا الحرب والسلام» و«فينوس تخلع ملابسها لتستحم» و«حدائق الهسباريد»... الخ (المترجم).

أن أولئك الذين اعتقدوا أن للقبح مكاناً فى الفن أنتجوا أعمالاً فنية قوية عميقة وحيّة. غير أن الاستطيقيين وقعوا فى مشاكل لتبرير ما أنتجه هؤلاء الفنانين. فقد رفض جميع المفكرين الجادين الفكرة التى تقول أنّ القبح فى الفن يعمل كأرضية لتقوية أثر الجميل - كما يقال كثيراً - على أنها فكرة سطحية وزائفة.

وهناك أنواع أخرى من الانطباع الاستطيقى إلى جانب القبح تؤدى عادة إلى ظهور مشاعر مؤلمة. فلن ينكر أحد، مثلاً، أن من الممكن أن يستخدم الفنان: ما هو مرعب كعنصر فى فنه، وأن الرعب قد يؤدى إلى انطباع استاطيقى معيّن. ولسنا بحاجة إلى أن نذّكر أنفسنا بأن أرسطو أدخل الرعب بين عناصر الدراما. وقد يؤدى الرعب فى الطبيعة أيضاً إلى نتيجة استطيقية، ففى وجود أنواع معينة من المناظر الوحشية، المرعبة، والعواصف الهائجة فى البحر والبر، ما يجعلنا نقول أن الطبيعة يوجد بها نوع من الجمال المرعب المخيف.

والآن فالرعب فى ذاته شىء مؤلم، فهو يؤدى إلى الخوف، والخوف انفعال مؤلم، ومع ذلك ففى تلك الحالات التى نتعرف فيها على الجمال فيما هو مرعب فاننا نشعر أيضاً بالمتعة. وتكون لدينا نفس المفارقة عندما يدخل القبيح كعنصر استاطيقى فى الفن. فمن المؤكد أنه يخلق شعوراً بالاستياء، لكن بمقدار ما يؤدى إلى شعور استاطيقى من حيث أنه عمل فنى أصيل فانه يؤدى إلى المتعة. ولو سلّمنا مرة أن للقبح مكاناً فى الفن، - ولا يوجد كاتب جاد فى الاستاطيقا ينكر ذلك فى يومنا الراهن - فاننا مضطرون للتسليم أنه لابد أن يكون هناك نوع من المتعة يرتبط بالقبح. فالقبيح ليس هو نفسه مثل المرعب، لكنى اعتقد أنه يشاركه فى خاصية انتاج المتعة والاستياء معاً. ولابد أن يؤدى بنا هذا الشعور المزدوج إلى أن نضع يدنا على تفسير الطبيعة القبح.

لقد سبق أن رأينا أن امتزاج المفاهيم التجريبية غير الادراكية مع المجال الادراكى ينتج متعة استاطيقية، لأنه يضفى واقعية حقيقية على تصوراتنا المجردة. وسوف تظهر هذه المتعة مهما يكن طابع المفاهيم التجريبية غير الادراكية. أما ما هى المفاهيم الجزئية الممتزجة بالعينى، فذلك شأن محايد بالنسبة للمتعة الاستاطيقية. وتنشأ المتعة من واقعة محض هى الامتزاج، وليس من أية خاصية معينة من المفاهيم الممتزجة.

غير أن المفاهيم المختلفة تمتلك قيماً شعورية مختلفة، بغض النظر عن امتزاجها مع العينى وهى سابقة لهذا الامتزاج. فهناك أفكار عقلية معينة سارة حتى ولو كانت تجريدات، وأفكار أخرى غير سارة أو حتى منفرة. ومشاعر اللذة والألم المرتبطة بتصوراتنا المجردة ليست مشاعر استاطيقية. وإنما قد تستمد قيمتها الشعورية من تنوع المصادر، وهى لا يمكن أن تكون استاطيقية فى طابعها لأن التجريد بما هو كذلك، قبل أن يمتزج مع العينى، ليس جميلا، بل هو محايد بالنسبة للقيم الاستاطيقية. تصور القانون الخلقى سار بالنسبة لنا أو ينبغى أن يكون كذلك. فهو يثير استحساننا، وتفعل مثل ذلك أفكار مثل: التقدم، والحضارة، والرخاء الاجتماعى. فى حين أن تصورات الشر الأخلاقى، والألم الأخلاقى، والكارثة، والتدهور، وضعف الصحة، وكثير من التصورات الأخرى، من ناحية أخرى تملك قيمة شعورية مؤلمة أو على الأقل ليست سارة. ومفاهيم تجريبية غير ادراكية أخرى فربما كانت محايدة، أن قليلاً أو كثيراً، بالنسبة للقيمة الشعورية. فنحن لا نستحسنها ولا نستهجنها، ولا نحبها ولا نكرهها، ولابد أن تقع معظم التصورات العلمية فى هذه الفئة، فنحن لا نشعر بلذة أو متعة خاصة، ولا باستياء

خاص أمام أفكار الجاذبية، أو بقاء الطاقة وما شابه ذلك. والفكرة العلمية الخالصة عن التطور هي كذلك محايدة أن قليلاً أو كثيراً. عل الرغم من أننا إذا ربطناها بأفكار التقدم نحو غاية معينة، وبوضع أعلى للإنسان في الكون، فسوف تنشأ عنها، بصفة عامة، شعور باللذة والمتعة. ولابد لنا أن نكرر أن القيمة الشعورية لأفكارنا المجردة ليست قيمة استطيقية فقد تنشأ، تقريباً، عن أي مصدر، فقد تكون الأفكار سارة أو منفرة لنا على أسس أخلاقية، وعلى أسس صحية، أو على أية أسس أخرى يمكن أن يكتشفها عالم النفس، واحصاء المصادر المختلفة للمتعة والألم هي مهمة عالم النفس وليس رجل الاستطيقا.

عندما يمتزج مفهوم ما، في تجربتنا الاستطيقية، بالمجال الادراكي، فانه لا يفقد بذلك قيمته الشعورية الخاصة. بل أن قيمته الشعورية سوف تشع، على العكس من خلال التجربة الاستطيقية وسوف يشعر بها من يمر بهذه التجربة. فلو أن القيمة الشعورية الأصيلة كانت مؤلمة فسوف يتلقى صاحبها انطباعين شعوريين متعارضين: سوف ينشأ الألم أو الاستياء كقيمة شعورية أصيلة للمفهوم. لكن في نفس الوقت سوف تنشأ المتعة الاستاطيقية من امتزاج المفهوم والمدرك، وتكون النتيجة التحقق التالي في التجربة العينية للفكرة العقلية. وأنا اعتقد أن ذلك هو تفسير جميع تلك الأنواع من التجربة الاستطيقية التي يبدو فيها أننا نحصل على المتعة فيما هو مؤلم. وسوف يكف الرعب، والمأساوي والجليل، والرهبة، وبعض أشكال الكوميديا، والسخرية والهجاء والتهكم، وأخيراً القبيح ـ عن طابعها المفارق إذا ما نظرنا إليها في ضوء هذه النظرية.

لكن سوف يقال انك لم تقدم لنا حتى الآن أي تعريف للقبيح، طالما أننا لم

نفرق بينه وبين المرعب أو الأشكال الأخرى من التجربة الاستاطيقية التى تحتوى على القيمة الشعورية المؤلمة. وذلك صحيح تماماً. وفى رأيى أن التعريف الدقيق للقبيح ليس ممكناً أكثر ما يكون من الممكن تعريف الأنشودة الرعوية. والحقيقة أن القيم الشعورية الأصيلة للمفاهيم الممتزجة قبل امتزاجها، لم توصف وصفاً مقنعاً بكلمات مثل السار وغير السار. فالأشياء تسرنا أو لا تسرنا لألف سبب مختلف، وبألف طريقة مختلفة. وليست القيمة الشعورية شكلين فحسب: السار وغير السار، بل لها عدد لا نهاية له من الأشكال والتنويعات. وسوف تنعكس هذه الأشكال كلها فى التجربة الاستطيقية، عندما تمتزج المفاهيم بالمدركات، وسوف ينشأ عنها عدد لا نهاية له من أشكال التجربة الاستاطيقية. وهكذا ينشأ اللطيف، والوسيم، والفخم، والضخم، والوقور، والأنشودة، والمأساة، والكوميديا، والجليل، والمرعب، والقبيح، وآلاف من الأشكال الأخرى، وكل ما يمكن أن يقال على سبيل تعريف القبيح هو أن التجربة الجمالية التى تمتزج فيها تصورات كانت بطريقة ما منفرة لنا قبل امتزاجها. وهناك أنواع أخرى معينة كالمرعب، مثلاً، تتألف أيضاً من امتزاج تصورات تمتلك قيمة شعورية غير سارة. والتمييز الدقيق بينها لا يهمنا هنا، فهو ببساطة مسألة سيكولوچية. وليست النظرية الخاصة بالقبح ضرورية للاستاطيقا أكثر من ضرورة وجود نظرية خاصة بغريب الأطوار أو كثير النزوات. لكنا يمكن أن نلاحظ أن القيمة الشعورية الخاصة بالمرعب هى القيمة الخاصة بالرعب، فى حين أن المفاهيم الممتزجة فيما هو قبيح لابد أن تظهر على أنها مشاعر خاصة بالنفور لكنها ليست خاصة بالخوف.

ومن المؤكد أن إحدى الصور الشائعة عن القبح هى صورة التجربة الاستطيقية

التى تكون فيها المفاهيم الممتزجة هى تلك المفاهيم المرتبطة بالشر الأخلاقى. فالوجه البشرى القبيح يعنى أحياناً وجهاً هو فى الواقع غير جميل فحسب أو «أملس». لكن لو أننا وجدنا وجهاً قبيحاً من الناحية الإيجابية، فسوف نجد دائماً تقريباً أننا فى الحقيقة ننفر منه لبعض الايحاءات الشريرة أخلاقيا التى ينطوى عليها: فالشفاة غليظة وحشية، والوجه منتفخ وفظ، والعينان جامدتان قاسيتان. ونحن نقول أنَّ مثل هذا الوجه قبيح، لأننا نرى أمامنا فى صورة عينية التصورات العقلية للشر الأخلاقى.

وسوف نرى أن نظريتنا عن القبح تتضمن النتيجة القائلة بأن القبح ليس هو الضد للجميل، بل هو على العكس نوع من أنواعه. أنه نوع من الانطباع الاستاطيقى، وكل انطباع استطايقى بما هو كذلك جميل، ولو أننا عرفنا الجمال بأنه امتزاج المفاهيم التجريبية غير الادراكية مع المجال الادراكى. وإذا كان القبح امتزاج المفاهيم التجريبية غير الادراكية المنفرة مع المجال الادراكى، فسوف يكون القبح عندئذ نوعاً من الجمال. والطابع الذى ينطوى على مفارقة فى هذه النتيجة سوف يتناقص تناقصاً ملحوظاً عندما نضع فى ذهننا، بعد قليل، بعض الاعتبارات. وقد يكفى الآن أن نشير إلى أن نظريتنا، على أقل تقدير، تحل حلاً تاماً المشكلة القديمة الخاصة بالقبيح بوصفه عنصراً من عناصر الفن.

الهدف الوحيد للفن هو الجمال، وطالما أنه يعتقد أن القبيح ضد الجميل فسوف يكون من المستحيل شرح أو تبرير، بأية طريقة ـ إدخال القبيح إلى ميدان الفن. لكن إذا ما كان القبح هو نوع من أنواع الجمال فسوف يكون ادخاله إلى عالم الفن أمراً طبيعياً. وعلى أية حال، فان أى عمل من الأعمال الفنية قد يكون،

من الناحية النظرية، قبيحاً تماماً، ومع ذلك يظل عملاً فنياً أصيلاً. ذلك لأن القبيح بمقدار ما يتشكل من امتزاج الأفكار العقلية والمدركات، فانه يثير متعة. لكن ادخال القبيح إلى الفن، من الناحية العملية، هو عملية محدودة للغاية لأن القبيح يثير كذلك الاستياء وعدم المتعة والألم ومشاعر النفور والبغض والكراهية. وهذه المشاعر، كما سبق تفسيرها، ليست استاطيقية الطابع. لكنها مع ذلك واقعية. وقد تكون من القوة بحيث تطغى على المتعة الاستاطيقية وتقضى عليها، تلك المتعة التى نشأت من امتزاج المفاهيم. وفى هذه الحالة نكون قد تجاوزنا الحد فى ادخال القبيح إلى عالم الفن. وسوف يكون العمل الفنى الذى يتشكل على هذا النحو، بصفة عامة، كريها بالنسبة لنا.

أين نرسم الخط الفاصل؟ ذلك سؤال لا تستطيع المبادىء الفلسفية أن تحسمه لأنه لا يتضمن أية مبادىء فلسفية. ولابد أن يترك السؤال لعبقرية كل فنان وقدرته على جذب المشاهدين. وهو من وجهة النظر الاستاطيقية الدقيقة قد يدخل تصورات فى فنه ـ ممتزجة بالمدركات ـ هى من الناحية الأخلاقية شريرة ومقززة وكريهة أو حتى منفرة. ولو أن هذه التصورات كانت حقاً ممتزجة عضوياً بالمدركات العينية، فسوف ينتج عنها درجة معينة من المتعة الاستاطيقية وسوف يكون الناتج عملاً فنياً أصيلاً. لكن لو أن الألم أو النفور كان يفوق المتعة، فانّ النتيجة العامة هى أن العمل الفنى سوف يكون بغيضاً إلى أنفسنا، ومن ثم سيفشل فى إحداث الأثر الذى كان يرمى إليه.

ومشكلة ما إذا كان الفنان قد تخطى الحدود أم لا، الواجب الالتزام بها فى ادخال القبح إلى الفن، كثيراً ما تكون الموضوع الحقيقى للخلاف بين نقاد الفن. فأنا أعتقد، مثلاً، أنه لابد من التسليم أن كثيراً من أعمال النحت التى قام بها

«ابســتـين»[1]، قبيحـة، ولكنها رغم ذلك تنتج انطباعاً استاطيقـيا قوياً. والانطباع الاستـاطيقى هو أحـد المتع. لكن بعض الأشكال التى نحـتهـا لا يشعـر المرء معـها بالرضا حتى أنه يظهر سـؤال عما إذا كان الاحساس بالنفور عند مـشاهدتها يفوق تماماً المتـعة الاستاطيـقية، ولقد دارت جـميع المجادلات والمناقـشات، فى الحقيـقة، حول هذه النقطة. وأنا لا أريد أن أعبّر عن أى رأى بخـصوص أعمال النحت التى قام بها «ابستين». فصياغة مثل هذا الرأى هو مهمة الناقد الفنى لا الفيلسوف. لكن وجود الخلاف يوضح المبادىء التى تحكم ادخال القبيح فى الفن.

وتوضـح الملاحظات السـابقة معنى المفـارقة والتناقض التى ظهـرت فى البداية من العبارة التى تقول أن القبيح هو نوع من أنـواع الجميل. فنحن عندما نستمع إلى مثل هذه العـبارة نميل إلى الاعتقـاد أن هذه الموضوعات، سـواء أكانت فى الفن أو فى الطبيـعة، والتى نجد فيـها القدر الضئـيل من المتعة الاستـاطيقية ـ قـد طغى عليه الفنور والاشمئزاز لدرجة أننا لا نشعر بالمتعة على الاطلاق، فقد اختفت المتعة تماماً فى نتـيجـة عـامة غـير سـارة، فنسـأل عندئذ أيمكن لمثل هذا الموضـوع أن يوصف بالجمال أو يقال عنه انه جـميل؟. ومثل هذه الحالة هى نفسها حـالة الوجه البشرى الذى يبـدو شريراً من الناحـية الأخـلاقيـة. فلا يمكن أن تكون لدينا أيـة متعـة من

---

(١) سير يعقـوب ابستين Sir J. Epstein (١٨٨٠ ـ ١٩٥٩) نحات بريطانى ولد فى مدينة نيويورك ثم استقر فى مدينة لندن عام ,١٩٠٥ أثار جدالاً طويلاً حول التماثيل التى نحـتها. وسلسلة الشخصيات الرمزية فى القرن الثامن عـشر التى زيّن بها الجمعية الطبية البريطانيـة (لندن ١٩٠٧ ـ ١٩٠٨)، وقبر «أوسكار وايلد» عام ١٩١٢، والأعمال التى تلت ذلك مثل تمثال «المسيح» البـرونزى بالحجم الطبيعى عام ١٩٢٠ . و«سفر التكوين» عـام ١٩٣٠، «وهذا هو الإنسـان» عام ١٩٣٠ . والأعـمـال البرونزيـة الضخـمـة مثل «القـديس ميخائيل والشيطان» عام ١٩٥٨ . (المترجم).

الانطباع الاستاطيقى الأصيل الذى يُسلمنا إليه، بعد أن أزعجنا النفور الأخلاقى وضايقنا. فالشعور بالقيمة الاستاطيقية قد دمّره الشعور الأخلاقى الأقوى باللاقيمة. وجميع هذه الموضوعات التى توصف فى العادة بأنها قبيحة «ككل» يبدو أنها من هذه الطبيعة.

نظرية القبيح التى تعتبره نوعاً من الجمال سوف تبدو أيضاً أقل غرابة لو أننا تذكرنا المعنى الواسع جداً الذى تُستخدم فيه كلمة الجمال فى الاستاطيقا. فالجمال عند فيلسوف الاستاطيقا يشمل فعلاً: الجليل، والمرعب، والهجائى، والكوميدى. فلم لا يشمل القبيح كذلك؟! أنّ أى نوع من الانطباع الاستاطيقى يصفه الفلاسفة، من الناحية التقنية ـ بأنه جميل، رغم أن ذلك قد يخالف فى بعض الأحيان الاستخدام الشائع للكلمة. ولا يمكن لنا أن ننكر أن الانطباع بالقبح هو نفسه انطباع استاطيقى. والسمة الوحيدة الجديدة فى نظريتنا هى تأكيد أن القبيح يؤدى إلى انطباع استاطيقى يمكن أن يكون ممتعاً بدلاً من الانطباع المؤلم الذى نفترضه عادة. لكنا فى بعض الأحيان نصف شخصاً ما حتى فى الحديث المألوف بأنه يمتلك «قبحاً ساراً». أو مقبولاً، وواقعة أنّ القبح فى الفن يؤدى إلى متعة هى مسألة لا جدال فيها، وهى نفسها الواقعة التى أربكت جميع أولئك الذين ينظرون إلى القبح على أنه ضد الجمال. وأخيراً فان شعورنا بالنفور من القبح، بالرغم من المتعة الاستاطيقية التى يؤدى إليها، تفسره نظريتنا تفسيراً مقنعاً ولا تفسره، على ما أعلم، أية نظرية أخرى.

❑❑❑


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفصل الخامس

تنويعات الجمال


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تنويعات الجمال

نظرية الجمال التى لخصنا فيما سبق خطوطها العريضة تستهدف تغطية كل أنواع التجربة الاستطيقية أيا كانت: سواء وجد الجمال فى الطبيعة أو فى الفن سواء أكان ينتمى إلى فنون مثل: الشعر، والموسيقى، والنحت أو أى نوع آخر، وسواء أكان ينتمى إلى الأنواع التى نسميها «جميلة» أو مأسوية»، و«جليلة» أو «كوميدية»، «قبيحة»، أو «مرعبة»، «رومانسية»، أو «رعوية» . فهى تعتمد فى كل حالة على امتزاج المضمون العقلى مع المجال الادراكى. وينتج من ذلك أنه لا مجال ولا ضرورة لنظريات خاصة بالفنون الجزئية، ولا نظريات خاصة لتفريعات الجمال.

فليس هناك، بالمعنى العلمى الدقيق، أنواع من الجمال، فلا توجد أنواع مختلفة من الجمال قابلة للتعريف الدقيق. وعلى الرغم من ذلك فان الجمال يُصنّف تقليدياً طبقاً لمبدأين من مبادىء القسمة. الأول: يفترض أن للجمال سواء فى الفنون أو فى الطبيعة، تفريعات مثل البهيج Graceful والجليل، والرومانسى، والكلاسيكى، والفخم، والفاتن، والمأساوى والكوميدى ... الخ. والثانى: لقد قُسّم الفن إلى فنون جزئية تمّ ترتيبها وتصنيفها طبقاً لمبادىء مختلفة عند مؤلفين مختلفين. وسوف أناقش فى الفصل الحالى ما يسمى بتنويعات الجمال.

لقد كانت مساهمة كروتشه.. B. Croce (١٨٦٦ ـ ١٩٥٢) العظيمة فى «علم الاستاطيقا» هى أنه أدرك أن جميع هذه التقسيمات والتنويعات المزعومة للجميل هى تقسيمات وتنويعات تعسفية ولا تقوم على أى مبدأ علمى أو فلسفى. وهى

تعجز عن التعريف. وليست هناك نظرية جمالية (استاطيقية) خاصة تكون ضرورية بالنسبة لها. فنحن نسمع عن «المحزن» و«الجليل»، و«الكوميدى»، و«غريب الأطوار»، و«الفخم»، و«العظيم»، و«الأشكال الغريبة»، و«الرومانسى»، و«الرعوى» و«الواقعى»، و«الانطباعى»، و«الرمزى»، و«الكلاسيكى»، و«الحزين» و«الكئيب والمكتئب»، و«المبهج»، و«روح الدعابة»، و«المهيب»، و«البارع» و«الوسيم»، وما إلى ذلك. وليس ذلك سوى عدد ضئيل من أعداد لا نهاية لها من الكلمات التى يمكن أن نستخدمها لوصف الدرجات الجزئية للشعور الاستاطيقى. والمحاولات التى بُذلت لتعريف هذه المصطلحات لا نهاية لها. فما هى الطبيعة الدقيقة للرومانسية أو للأناشيد الرعوية ...؟ وما هى الخاصية الجوهرية للتراجيديا أو المأساة؟ هل بعض الأعمال الفنية الجزئية رومانسية حقاً... ؟ وإذا لم تكن فما هى؟ وماذا تكون؟ وكيف ينبغى تصنيفها ؟.

أنَّ جميع المصطلحات التى تصف درجات مختلفة من المشاعر الجمالية لها استخدامها، ولها قيمتها. فهى تنتمى، إن شئنا الدقة، إلى مجال النقد الفنى. فمن الواضح أن التراجيديا تختلف عن الكوميديا، كما تختلف الانطباعية عن الواقعية، والرشيق عن الفخم. ونحن نكون على حق تماماً إذا ما استخدمنا هذه الكلمات عندما نريد أن نجذب الانتباه إلى هذا الطابع الخاص أو ذاك من الموضوعات الجميلة. لكن من الصواب كذلك أن تقول أن هذه المصطلحات ليست لها أية قيمة فلسفية، ولا يمكن ادخال أية نظرية عنها فى عالم الاستطيقا. أن ما يسمى بالتنويعات المختلفة للجمال تلقى بظلها الواحدة على الأخرى على نحو تدريجى غير مدرك. وليس هناك خط حدود واضح بين أى منها، فهى ببساطة كلمات شائعة غامضة تُستخدم لوصف عدد لا نهاية له من الدرجات الممكنة لشعورنا

بالجمال. ومن هنا فـان المناقشات التى ظلت دائرة من أرسطو حتى عصرنا الراهن والتى حاولت أن تحـدد بدقة ماهيـة التراجيـديا، والكوميديا ومـا إلى ذلك، محكوم عليها بالفشل، إذا ما أُخذت على أنها محـاولات لتقديم نظريات دقيقة من الناحية العلميـة، وأن لهذه المناقشـات بالطبع قيمـتها. فليس فى اسـتطاعتنا أن نقرأ كـتاب «چورج مـيـرديث»[1]. «مقـال عن روح الكوميـديا» دون أن نشعـر أننا اكتـسبنا احسـاساً مرهفـاً ورقيقاً للاسـتبصـار والتمييـز. غير أن ذلـك لا يمكن أن يقيم أية تحديدات دقيقة للحدود أو أن يكون نتيجة لها.

فليس ثمة سـوى نظرية فلسفيـة واحدة للجمال كـله أما التمييـزات بين أنواع الجمال فهى تنتمى إلى الأحاديث العادية أو الخطاب الشعبى، وإلى علم النفس، أو إلى مجال النقد الفنى. وجميع المحاولات التى يقوم بها الفيلسوف الاستاطيقى هو أن يصف فى مـصطلحـات عـامـة كيف حـدث أن نشـأت مـثل هذه التنويعـات للجمال. وهى ترجع ـ بناء على نظريتنا إلى تنوع مشاعـر القيمة المرتبطة بالمضمون العقلى التى تسبق اندمـاجه مع المجال الادراكى. والمضمون العقلـى ـ كما سبق أن رأينا ـ الذى يكون منفراً غير سار سوف يؤدى ـ إذا امتزج مع المدركات ـ إلى نشأة التجربة الاستاطيقية للقبـيح. فالجليل والمرعب يرجعان إلى امتزاج التصورات التى ترتبط بها درجـات معينة من الخوف أو من مـشاعر الخوف. والتـصورات التى هى محايدة ـ أنْ قليـلاً أو كثيراً ـ والمرتبطة بمشـاعر القيمة سـوف تؤدى إلى ظهور ظل بارد وتأمل خالص للجمال. ونحن نجـد فى جميع النظريات الأخرى أنه يمكن أن يوجد فى الكومـيدى، والمضحك، أو الهـزلى، بعض عناصر الحقـيقة. ولقـد شـدد بعض الكُتّاب على أن التباين هو ماهية الكوميديا. فى حين أن البعض الآخر وجد

(١) چورج ميرديث (١٨٢٨ ـ ١٩٠٩) ـ روائي وشاعر انجليزي. (المترجم).

فيهـا رد فعل ضد آلية الحيـاة البشرية. واعتقـد هيجل أن الكوميديا تعتـمد إما على النقص التام للوسيلة التى تستخدم لانجاز غـاية عظيـمة، أو السعى وراء تحقيق غاية هى ذاتهـا غـير جـوهرية ولا مـغـزى لهـا. وهذه النظريات كلهـا ـ على الأرجح ـ سليمة إذا ما أخذت على أنها أوصاف للمضمون العقلى لعدد من درجات التجربة الاستطيقية التى هى متشابهة، وأن لم تكن متحدة. وتكمن المغالطة التى نرتكبها فى افتراض أن هناك نوعاً واحداً من التجربة الاستطيقيـة التى يمكن تعريفها وتسميتها بالتجربة الكومـيدية. وتختلف مشاعر القيـمة لأى مضمون عقلى بدرجـة كبيرة أو صغيرة عن مشاعر القيـمة لأى مضمون آخر. وسوف يؤدى ذلك إلى ظهور آلاف من الدرجات المختلفة من التجربة الاستطيقية. وبعض هذه الدرجات تختلف فيما بينها أتمَّ الاختلاف، وبعضها يرتبط ارتبـاطاً دقيقاً. ومن الشائع أن تجمع الدرجات المرتبطة مـعاً على أنهـا انطباعات كـوميـدية، أو على أنها انطبـاعات تراجـيدية ... وهلم جراً. لكن حتى الارتباطات المرتبطة معاً على أنها كوميدية تختلف فيما بينها عن طريق تنوع لا حصر له من الدرجات الخفيـة. ويمسك أحد المفكرين بمجموعة معينة من هذه الدرجات مـحاولاً تحليلها ليقيم عليها نظـرية فى الكوميديا. ويلتقط مفكر آخر مجموعة أخرى من الدرجـات ليقيم عليها نظرية أخرى عن الكوميديا. ويحدث الشيء نفسـه مع أفكار مثل التراجيديا والجليل. وليس هناك مـبدأ فلسفى تتضمنه أى من هذه التعريفات والتمييزات، فهناك كثرة متنوعة من الجمال مثلما أن هناك كثـرة من أنواع مختلفـة من الصور العقليـة. أن المحاولات التى تبذل لإقـامة نظريات فلسـفيـة لكل من هذه التنويـعات، باخـتيـار تلك الدرجـات من المشاعـر اختياراً تعسفياً التى تهم مُنظِّرا بعينه محكوم عليها اذن بالفشل.

من الاعتـقاد الزائف بأن تعريفـات التراجيديا، والكومـيديا، وما إليـها، ممكنة، ينشأ ما يُسـمى بقواعد التأليف الفنى التى لم يضـعها النقاد إلا ليـحطمها كل فنان

أصيل، فما أن يوضع تعريف للتراجيديا، حتى يقال أن أى تراجيديا لابد أن تتطابق مع هذا التعريف، فلابد أن تتضمن خصائص جوهرية معينة يشملها التعريف، فان لم تتضمن هذه الخصائص كانت تراجيدياً سيئة. وعلى هذا النحو كانوا يفكرون، ثم جاء فنان أصيل وعظيم خلق ما كان، فى الواقع، تنوعاً جديداً فى التجربة الاستطيقية، ولا يمكن أن تتناسب مع أى تعريف من تعريفات التراجيديا أو الكوميديا: فهى ليست تراجيدياً ولا كوميديا، فماذا تكون؟ لا أحد يعرف . فهى تظل تحت الادانة والتحريم إلى أن نتعرف على شكل جديد من أشكال الجمال، ومن الممكن أن نخترع كلمة جديدة نصفه بها. والواقع أن عُقم ما يسمى بقواعد الفن يتحد مع عُقم جميع المجاولات لتعريف تنويعات الجمال.

ويمكن الاعتراض على القول بأن هذه التنويعات تنشأ من الاختلافات فى الشعور بقيمة المضمون العقلى ـ يمكن الرد على هذا الاعتراض بأن نقول أن الاختلافات تلعب أيضاً دوراً هاماً فى المجال الادراكى. فقد يكون الممر الضيق فى الجبل عظيماً، وزنابق الوادى حزينة، ويختلف المدرك الأول اختلافاً تاماً عن المدرك الثانى. وهذا صحيح، ويشير إلى واقعة واضحة فعلاً، وهى أن المدرك أو سلسلة المدركات المناسبة لتقبل امتزاج نوع واحد من المضمون العقلى لا تكون بالضرورة مناسبة لتقبل امتزاج نوع آخر، فتصورات قوة الطبيعة وضعف الإنسان يمكن أن يمتزج بادراك الجبل. لكنها لا تمتزج بادراك زنابق الوادى. ومبررات التناسب أو عدم التناسب فى كل حالة قد تكون مبررات فسيولوچية أو سيكولوچية. غير أن الاختلافات الموجودة فى ظلال الشعور الاستاطيقى ترجع، لا إلى المدركات ، بل إلى اختلافات المضمون العقلى. وواقعة أنه لا يمكن لادراكات معينة أن تمتزج بتصورات معينة، فى حين أنه يمكن أن يحدث ذلك مع تصورات أخرى، لا يغيّر من هذه الحقيقة شيئاً.

ولقد بالغ البعض كثيراً فى الاختلافات الواسعة الموجودة ـ أو التى يفترض أنها موجودة ـ بين الاحساس بالجمال عند الشرقيين وعند الغربيين، وتساءلوا عما إذا كان فيلسوف الاستطيقا يستطيع تفسير هذه الاختلافات. وكانت الاجابة أن فيلسوف الاستطيقا ليس معنيا بالتفسير التفصيلى لها، على الرغم من أن التفسير العام واضح، ولا شىء يعوق أو يربك نظرية الاستطيقا أكثر من وجود أية اختلافات أخرى بين تجاربنا الاستاطيقية. والاختلاف أو الفرق بين ما يسمى بالتراجيديا وما يسمى بالمسرحية الهزلية الساخرة هو فرق بلا شك عظيم مثل ـ أو أعظم من ـ الفرق بين التمثال اليونانى والتمثال البوذى. ولو كانت هناك نظرية واحدة فى الجمال قادرة على تغطية التراجيديا والمسرحية الساخرة، فلمَ لا تكون قادرة، بالمثل، على تغطية الأشكال الشرقية والأشكال الأوربية فى فن النحت أو أى فن آخر؟ أن تفسير الاختلاف أو الفرق هنا هو نفسه مثل تفسير الاختلاف أو الفرق فى جميع الحالات الأخرى. إذ تختلف الثقافة العامة للشرقيين فى جوانب كثيرة هامة عن ثقافتنا. وهذا يعنى أنها تشكل تصورات مختلفة للأشياء، ولها رد فعل عقلى مختلف عنا. ولقد بولغ كثيراً ـ بصفة عامة ـ فى أمر هذه الاختلافات، وأنْ كانت بغير شك موجودة فتصوراتهم مفهومة تماماً لنا، وتصوراتنا مفهومة تماماً لهم. ومع ذلك تظل هناك اختلافات ملحوظة. ومن ثَّم فمن الطبيعى عندما تمتزج تصوراتهم بالمدركات فى الأعمال الفنية، أن ينشأ نظام مختلف نوعاً ما من الجمال عن النظام الذى أنتجه الفنانون الأوربيون. أما بخصوص تفصيلات هذه الاختلافات فلابد أن تترك لعلماء النفس، وعلماء اللغة، وللمؤرخين، ونقاد الفن، أو أى شخص آخر يكون كفؤاً لمناقشة وتحليل اختلافات التصورات والثقافات القومية.

❑❑❑

الفصل السادس

أسس النظرية



أسس النظرية

لو سألنا سائل عما إذا كان هناك برهان حاسم على أن نظرية الاستاطيقا التى ندافع عنها هى النظرية الصحيحة، فلابد لنا أن نجيب أنه لا يمكن أن يكون هناك مثل هذا البرهان الحاسم، وإنما هناك أسس ترفع كثيراً من احتمال صدقها. وليس التواضع ـ فى العادة ـ فضيلة معروفة عند الفلاسفة. فمنذ عهد قريب جداً كان من عادة الفيلسوف أن يعلن آراء فى نبرة الحسم والقطع والعليم بكل شىء. وحتى يومنا الراهن ظلت هذه الطريقة باقية عند كثير من الفلاسفة، «فكروتشه» فى كتابه عن «الاستطيقا» يعلن عن نظريته التعبيرية بتأكيد جازم وقاطع، وبشعور بالثقة، لابد أن يتطابق مع ذاته على نحو فريد. وفى تاريخ علم الاستاطيقا الذى يشكل الجزء الثانى من كتابه، بعد أن لخص نظريته الخاصة أضاف قائلاً. لا نستطيع من جانبنا أن نجد شيئاً خارج هذه النظرية اللهم إلا انحرافات وأخطاء[١].

وهذه الثقة الدجماطيقية الحاسمة، ثقة غير علمية، وليست فى صالح المعرفة. ومن المؤكد أنه ينبغى أن نعرف من الآن أن جميع أفرع الفلسفة مليئة بالصعوبة والغموض، وأن أعظم الشكوك تلحق بالحلول التى تقدم تقريباً لجميع مشكلاتها. فكم من فيلسوف عظيم قد برهن ـ فى اعتقاده ـ على نظريات بتدليل حاسم ومطلق؟. ومع ذلك فهذه النظريات كان لابد من رفضها أو على أقل تقدير تعديلها تعديلاً جذرياً. ولا ينطبق ذلك على الفلسفة وحدها، فهذا الشك وهذه

(١) كروتشه «الاستاطيقا بوصفها علما للتعبير واللغويات العامة» ص ١٥٥ (المؤلف).

الصعوبة نفسها تلحق بمشكلات المعرفة البشرية في جميع شئون الإنسان العقلية والروحية: في السياسة، وفي الفن، والدين، والأخلاق. فالنظريات السياسية تظهر وتختفي، وتحتد الخلافات في عالم النقد الفني. وكل مدافع عن الدين يعتقد أنه وحده الذي يعرف الحقيقة، رغم أن الارتياب في معتقداته ظاهر لكل إنسان ما عدا هذا الشخص نفسه. وفي الأخلاق لدينا، في الواقع بعض القناعات المستقرة. ومع ذلك فمن يستطيع انكار أن هناك عدداً لا يحصى من المشكلات الأخلاقية والاجتماعية لا يزال بغير حل ... ؟ وعلى ذلك فليس على الفلسفة أن تخشى أنها بتسليمها بعدم العصمة، وأنها عُرضة للخطأ، سوف تجعل من نفسها وحيدة ومعزولة في العالم العقلي. لكنها على العكس سوف تظفر بأصدقاء.

أننا لا نستطيع أن نبرهن في حسم قاطع على النظريات الفلسفية كما لو كانت عمليات الجمع في الحساب، فكل ما نستطيع أن نفعله هو أن نقدم اقتراحات وافتراضات لكي تُفحص وتُختبر، دون أن ندعى لها النهائية أو الحسم، أو العصمة من الخطأ. لكن مع الايمان بأن المعرفة يمكن أن تتقدم بهذه الطريقة نحو مثلها الأعلى. ولذلك فليس عندي برهان مطلق أقدمه للقارىء على أن نظرية الجمال التي أعرض هنا خطوطها العامة هي وحدها الحقيقة الممكنة. انني أقدمها على أنها افتراض، رغم أنها تعجز الآن عن تقديم الدليل الكامل، فانها تغطي ظاهرياً الوقائع وتبدو معقولة أكثر من الافتراضات الأخرى، طالما أن هناك مبررات قوية تدعمها، وإن لم تكن حاسمة.

فما هي هذه المبررات؟ من الأفضل الآن أن يكون واضحاً في أذهاننا، منذ البداية، ما الذي ينبغي أن يكون عليه المنهج المناسب لدراسة الاستطيقا، وما نوع البرهان المنطقي الذي يصلح لقضاياها. إذ يقال في بعض الأحيان أن فلاسفة

الاستطيقا، بدلاً من أن يبتكروا من رؤسهم مذاهب كاملة فى الاستطيقا النظرية، ينبغى عليهم أن يبدأوا ـ على نحو ما يحدث فى علم الفيزياء ـ بأن يجمعوا كميات هائلة من الوقائع المناسبة. أنّ عليهم أن يجمعوا أمثلتهم للجمال، ربما مئات الألوف من الأمثلة، وعليهم أن يرتبوا ويصنفوا ويحللوا هذه الأمثلة. فهذا ما ينبغى أن يحدث قبل أية محاولة لوضع نظرية عامة عن الجمال. ويمكن ـ اكتشاف قوانين استطيقية بالتدريج عن طريق المناهج الاستقرائية. وطالما أن التجربة قد برهنت على أنها سلاح بالغ القوة فى تقدم العلوم الطبيعية، فان المنهج التجريبى ينبغى ادخاله فى ميدان الاستاطيقا. ولقد قام فلاسفة فعلاً بمثل هذه المحاولة ـ فخنر T.Fachner[1] مثلا فى محاولته اكتشاف القانون الذى يحكم القيمة الجمالية للأشكال الهندسية، ـ وضع مجموعة من المستطيلات من الكرتون الأبيض، مختلفة النسب والأشكال على خلفية سوداء، ثم عرضها على عدد من المثقفين الذين يهتمون بموضوعات مختلفة، وسألهم عن مشاعرهم الاستاطيقية وما يفضلونه من هذه الأشكال. ولم تؤد هذه التجارب حتى يومنا الراهن إلى شيء يذكر.

والآن: من المؤكد أن الفلسفة قد تعلّمت شيئاً ما من الروح العلمى. فربما تعلّمت عدم الجزم بقين ما دون براهين، لكن من المشكوك فيه أن تطبيق ما نسميه

(١) تيودور فخنر (١٨٠١ ـ ١٨٨٧) عالم فيزياء وعالم نفس ألماني، درس العلاقة بين الفسيولوجيا وعلم النفس، ويعتبر رائداً من رواد علم النفس التجريبي من أشهر أعماله «مبادىء علم النفس البدني» في مجلدين عام ١٨٦٠ وقد ذهب فيه إلى أن العقل والجسد وجهان مختلفان لحقيقة واحدة. وكان من رأيه أن تبتعد الاستاطيقا عن التأملات الفلسفية في الجمال، وتقتصر على البحث في القوانين الفسيولوجية والنفسية التي تتحكم في تجربة التذوق الفني وفي سبيل هذا قام بتجربة القطاع الذهبي التي يذكرها المؤلف (المترجم).

بالمناهج العلمية سوف يقدّم لها شيئاً أو يفيدها فى شىء. ذلك لأن المشكلات العميقة للحياة الروحية للإنسان لا تنقاد إلى مناهج القياس والتجريب كما تفعل المشكلات الطبيعية. لقد قيل أنّ علينا أن نجمع، وأن نرتب ونصنّف الأمثلة فى ميدان الجمال. دعنا ننظر إلى ذلك فى علاقته بجمال الطبيعة: لقد رأينا جميعاً جمال الزهور. وجلال البحار العاصفة، والسحر الهادىء لموسيقى الغابات، وجمال ضوء القمر على صفحة الماء، والجلال فى قمم الجبال، فهذه كلها تقع فى تجارب الناس جميعاً. أيمكن لأحد أن يتخيل أننا إذا ما أرسلنا حملات أو بعثات علمية لملاحظة مواطن الجمال فى العالم، وتقديم تقارير عن خصائص الجمال فيها، فاننا يمكن أن نقترب، حتى بعد مليون سنة، من نظرية فى الجمال الطبيعى عن طريق هذه الإجراءات الهزلية؟ أو أن معرفتنا بجمال الفن سوف تساعدها مناهج كهذه؟. الحقيقة أن كل ما يمكن لنا معرفته، تجريبياً، عن أمثلة الجمال هو معروف سلفاً، وقد تّم اكتشافه، لا عن طريق مناهج المعامل، ولا عن طريق التعلم من الأساتذة، وإنما عن طريق الاستبصار الخيالى للجنس البشرى. فمعرفة الجمال تختلف تماماً عن معرفة العنكبوت واليرقة والفراشة. ففى استطاعتك إذا ما بحثت فى الأركان البعيدة من الأرض، أن تكتشف أنواعاً جديدة من الحشرات، وقد يلقى هذا الاكتشاف الضوء على مشكلات علم البيولوچيا. لكن لا تستطيع أن تكتشف أى شىء جديد عن الجمال بهذه الطريقة. فمعرفة العالم الطبيعى لا يمكن تحصيلها إلا بالبحث فى العالم الطبيعى، أعنى بالبحث خارج أنفسنا. أما عالم الجمال كله فهو يكمن داخل الروح البشرى، وهى تمتلكه بل سيكون فناناً أصيلاً عظيماً خلقه بأن أخرجه من ثراء عبقريته الخاصة.

وفضلاً عن ذلك فأن القول بأن أمثلة الجمال ينبغى جمعها قبل محاولة وضع

أى نظرية عامة فى الجمال، ليست علمية كما يظن البعض، فالعلم لا يمكن أن يجنى شيئا على الاطلاق من الكثرة المحض للوقائع، ما لم يقم بدراستها على ضوء بعض الفروض التى تمكن من صياغتها بالفعل. وبدون نظرية عن الجمال ترشدنا فاننا لن نستطيع أن نتفق حتى على أمر بسيط: هل هذه أمثلة للجمال أم لا؟ فكيف يتم تجميع نماذج للجمال قبل أن تكون لدينا فكرة، على الأقل مؤقتة، عما نعنيه بلفظ الجمال؟. ومعنى أن تكون لدينا فكرة مؤقته عما نعنيه بالجمال يعنى أن يكون لدينا افتراض عن طبيعته وتعريفه. وحتى «فخنر» مع المستطيلات التى جمعها، كان عليه أن يخبر الأفراد الذين وجه إليهم أسئلته أن يغضوا النظر عن الاستخدامات التى يمكن أن تكون المستطيلات قد وضعت من أجلها. وهكذا كان منذ البداية يشترك فى الاقرار بنظرية عامة تقول أن الجمال مستقل عن الغايات المنفعية. فأولئك الذين أخذوا على عاتقهم تجميع أمثلة للجمال عليهم أن يطرحوا على أنفسهم، قبل أن يبدأوا، أسئلة مثل: «أنجمع أمثلة للأشياء التى تكون جميلة بالنسبة للعين والأذن فحسب. أم أنه يمكن أن يكون الاحساس بالرائحة، والطعم، واللمس جميلاً أيضاً ... ؟ أيمكن أن نجمع الأفكار التجريدية كنماذج للجمال أم نحصر أنفسنا فى الأشياء الفردية؟ وإذا حصرنا أنفسنا بهذا الشكل، أنحدد أنفسنا، بعد ذلك، بموضعات الحس أم أنه يمكن للخصال والانفعالات الداخلية أن تكون جميلة؟ هل تدخل أشياء استحسناها على أسس أخلاقية أم نستبعدها؟ هل الموضوعات الطبيعية جميلة أم أن الجميل فقط هو الأعمال الفنية؟ أيمكن لنا أن ندخل أشياء تمتلك عنصر القبح لكنها سارة، وإذا صحّ ذلك ما هو الحد المسموح به من كمية القبح؟».

وإذا ما ظلّت هذه الأسئلة ـ ومثيلاتها ـ كلها بغير اجابة، فاننا لن نستطيع أن

نجمع نماذج للجمال. وإذا ما قدمنا لأى منها اجابات مؤقتة، عندئذ سوف يكون لدينا نظريات افتراضية عن الجمال حتى قبل أن نبدأ فى ترتيب الأمثلة.

ليس هناك سوى منهج واحد ممكن فى علم الجمال. فنحن أمام أعيننا وفى أذهاننا وقائع الجمال. وليس ثمة أنواع جديدة نستطيع أن نكتشفها بالمجهر (الميكروسكوب)، أو المرقب (التلسكوب)، أو المُعوَّجات الكيمائية[1]، أو حملات استكشاف للأجزاء الواقعة على الجهة المقابلة من الكرة الأرضية. لقد ظلت كل وقائع الجمال لمدة ألفين من السنين وأكثر - حيازة عامة أو مشتركة للجنس البشرى. ولن نتعلم من مراقبة العظمة العامة لألف جبل أكثر مما تعكسه قمة جبل واحد. ولا ينبغى أن نسمح لأنفسنا أن ننقاد بعيداً عن طريق عبادة المنهج العلمى، أو ننخدع بخرافة عصمة العلم من الخطأ. بل لابد أن يبدأ منهجنا ببعض الافتراضات فيما يتعلق بطبيعة الجمال، ولا ينبغى أن تكون افتراضات عشوائية كيفما اتفق. بل لابد أن تكون هناك مبررات لاعتناقنا لها ولو مؤقتاً. ولابد لهذه المبررات أن تقوم على أساس تحليل دقيق لشعورنا بالجمال، أعنى تحليل لنشاطنا العقلى أثناء ادراكنا للجمال. ومن ثم فلابد لنا أن نحاول تحقيق هذا الفرض بأن نحلل حالات نموذجية للجمال فى الطبيعة وفى الفنون المتعددة، وبذلك نتبيّن ما إذا كانت تفسر بطريقة مقنعة وقائع الجمال المعروفة. وسوف تشتمل حجتنا، بهذا الشكل، على خطوتين منطقيتين متميزتين سوف تتألف الخطوة الأولى من تلك المبررات المقدمة التى سوف ترشدنا إلى افتراضنا. وسوف تتألف الخطوة الثانية من تحقيق الفرض بواسطة تطبيق ناجح على وقائع جزئية.

ومثل هذه الاجراءات سوف تكون اجراءات علمية تماماً. فبمثل هذا المنهج

(١) أنابيب تُستعمل للتقطير (المترجم).

تتم الاكتشافات حتى فى العلوم الطبيعية. غير أنه لا يمكن أن يؤدى إلى نتائج مؤكدة على نحو مطلق. فالفرض كما يعرف المناطقة تماماً، يمكن أن يفسر تفسيراً مقنعاً الوقائع، لكنه يظل مع ذلك غير صحيح. ومع ذلك يمكن أن نظفر بدرجة عالية من الترجيح. وربما ازداد هذا الترجيح بشكل لا حد له، عندما يتصدى الفرض ـ على مرّ الزمن ـ لاختبارات النقد. ولست أعتقد أن هناك شيئاً أكثر من ذلك يكون ممكنا فى علم الجمال.

فما هى إذن المبررات التى نجعلها مقدمات والتى سوف تقودنا إلى الفرض؟ وأنا أغامر فأقول أنها مبررات قوية. وقد سبق أن عرضناها بالتفصيل بالفعل. ولما كانت قد تناثرت فى فصول متعددة، فسوف أقوم بتلخيصها وأجعلها على شكل سلسلة مترابطة من الاستدلال :ـ

أولاً: لقد رأينا أن الموضوع الجميل هو دائماً مدرك عينى، ولا يكون أبداً تجريداً خالصاً. ومن ثم فالادراك الحسى المألوف متضمن فى فعل ادراك الجميل. لكن الادراك الحسى المألوف لا يمكن وحده أن يجعلنا ندرك الجمال، لأنه لو استطاع ذلك لكان معنى ذلك أن الجمال هو مجرد صفة فزيقية للموضوعات مثل لونها أو نسيجها. وسوف تعتمد قوة شعورنا بالجميل على حيازتنا لحواس حادة فحسب ـ مع أن الأمر ليس كذلك. ومن ثَّم فلابد أن تكون هناك ملكة أخرى للذهن متضمنة فى إدراكنا للجمال، بالاضافة إلى الادراك الحسى. ولابد أن تكون هذه الملكة الأخرى معرفية الطابع. لأننا نجد مبررات قوية لرفض وجهة النظر التى تقول أنها قد تكون الانفعال أو فعل الارادة.

والآن: ما هى الملكات المعرفية الأخرى الموجودة عندنا؟ منذ عصر أفلاطون

الذى كان أول من حلل أفعال المعرفة، والاعتقاد السائد أن المعرفة تتخذ شكلين لا ثالث لهما: الأول: الادراك الحسى والثاني: العقل التصورى. وتلك هى، فى الأعم الأغلب، الفكرة الشائعة عند كل من القدماء والمحدثين فى آن معاً. ولو صحّ ذلك لكان لابد أن يكون الشكل الذهنى الآخر المتضمن فى الجمال مؤلفاً من التصورات. لكن فى حالة ما إذا كان هذا التحليل التقليدى للمعرفة غير صحيح فقد اختبرنا كذلك افتراض أن يكون الجمال مدركاً عن طريق حدس خاص. ووجدنا أن هناك ما يبرر رفض مثل هذا الافتراض. ومن ثم فقد انتهينا إلى أن الشكل الذهنى الآخر المتضمن فى الجمال، بالاضافة إلى الادراك الحسى، لابد أن يكون هو العقل Imtellect ، ولابد من ثَمّ أن يتألف الجمال من لون من ألوان الجمع بين المدركات والتصورات.

لقد سبق أن حذفنا مجرد التجاور الآلى بين المدركات والتصورات، على اعتبار أن التصور المجرد بما هو كذلك، لا يظهر فى الجميل، ومن ثم لابد أن ينتج الجمال عن امتزاج عضوى بين المدرك والتصور، وهو الامتزاج الذى يكف فيه الأخير عن الوجود فى صورته المجردة الحرة. والنظرية الوحيدة التى نعرف أنها تجسد هذه النظرية هى النظرية المثالية. غير أن النظرية المثالية توحد بين المضمون التصورى للجميل وبين المطلق Absolute أو الفكر.. Idea ونحن لن نتبع هذا التوحيد. وهكذا نبقى مع النتيجة الصريحة الواضحة التى تقول أن الجمال هو امتزاج عضوى بين التصورات والمدركات.

وتشكل هذه النتيجة الأساس فى نظريتنا الخاصة. ومع ذلك فهى ليست بذاتها كافية أو مقنعة. لأنها لا تفسر لنا لماذا كان الادراك الحسى للجمال يؤدى إلى الاحساس بالمتعة والرفعة. لابد أن يكون هناك أساس ما لهذه المتعة، فالادراك

الحسى المألوف للموضوعات الحسية هو نفسه امتزاج أو اندماج للتصورات مع الاحساسات وهو لا يؤدى إلى الاستمتاع الجزئى بما هو جميل. طالما أن عنصر الاحساس سواء فى الادراك الحسى أو فى الجمال فى وقت واحد، متحد، فلابد أن يكمن الاختلاف فى التصورات المتضمنة. فبعض التصورات عندما تكون مطمورة فى مجال المباشرة لابد أن تؤدى إلى ظهور الادراك الحسى. ولابد أن تؤدى تصورات أخرى مطمورة على هذا النحو إلى ظهور الجمال. واذن ما نوع التصورات التى لا يتضمنها الادراك الحسى المألوف؟ ذلك هو السؤال الدقيق الحاسم الذى يؤدى بنا إلى اكتشاف أنه على حين أن المقولات والتصورات الادراكية متضمنة وموجودة فى كل فعل من أفعال الادراك الحسى المألوف، فانه توجد فئة متوسطة من التصورات التى هى، بما أنها تصورات، على الدوام تجريدات حرة وليس لها موطن فى عالم التجربة العينية. وهذه التصورات التى تشمل كل ثراء الحياة العقلية للإنسان نطلق عليها اسم: التصورات التجريبية غير الادراكية. وامتزاجها مع مجال المباشر لابد أن يؤدى - لأسباب شرحناها فيما سبق - إلى ظهور الاحساس الخاص بالمتعة والرفعة. وافتراض أن هذه التصورات - عند امتزاجها بالمجال الادراكى - تؤدى إلى ظهور الجمال، يبدو من ثَّم أنه يظفر بدرجة عالية من الترجيح.

ثانيا: فيما وراء هذه المبررات التى تكون مقدمات تؤدى بنا إلى نظريتنا، يمكن أن يكون هناك برهان أبعد لا يتألف إلا من المحاولة التى نفسر بواسطتها وقائع الجمال المعروف فى الطبيعة وفى الفن. ومحاول القيام بهذا التفسير سوف تشغل بقية هذا الكتاب. لكن بالنسبة لهذا الجزء من برهاننا فاننا لابدأن نضيف اعتباراً مبدئياً هاماً فقد يظن ظآن أنه كلما عظم عدد أمثلة الجمال التى يكون فى استطاعتنا

جمعها وتفسيرها بواسطة نظريتنا، كان البرهان أقوى. ولو صحّ ذلك لكان مسارنا الصحيح هو أن نكتب ربما ثلاثين أو أربعين مجلداً فى عملية التحقيق. وحتى فى هذه الحالة، فلن نغطى سوى جزء بالغ الضآلة من الأساس، طالما أن عدد الأمثلة الجزئية للجمال فى العالم لابدأن يُنظر إليه على أنه لا متناه من الناحية العملية. ورغم ذلك فالحقيقة هى أنه لا قيمة للتعدد المحض للأمثلة. فنحن كما سبق أن أشرنا من قبل، لن نتعلم شيئاً من فحص عظمة ألف جبل عابس أكثر من الذى نتعلمه من تأمل قمة جبل واحد بدقة. فما سوف نفعله هو: أن نتناول أمثلة مرموقة ونموذجية للجمال فى الطبيعة والفنون المختلفة ثم نقوم بتطبيق نظريتنا عليها، محاولين تحليلها إلى العناصر التى تتألف منها: المدرك والتصور. فإذا لم تؤد هذه العملية إلى الاقتناع، فليس من المرجح أن يؤدى إليه التكرار الممل لتحليل مماثل لألف، أو لمائة ألف، من الحالات المماثلة.

❑❑❑

الفصل السابع

"جمال الطبيعة"



جمال الطبيعة

لابد أن نكون حريصين فى دراستنا لجمال الطبيعة بحيث نفرق بين الجمال الفعلى وبين تلك المشاعر غير الاستطيقية ـ مشاعر المتعة التى قد تؤدى إليها كثير من مشاهد الطبيعة. فأشعة الشمس الدافئة، والبرودة فى ظل الشجر، والأثر المنعش للبرد، والنهار الصحو ـ هذه ـ وكثرة كثيرة غيرها من المشاعر الطبيعية بالمتعة يمكن أن تختلط بسهولة مع التجارب الجمالية الأصلية. فلابد أن توضع هذه المشاعر الطبيعية فى جانب وتبقى بعيدة عن الشعور الخالص بالجمال.

ويتخذ الجمال الطبيعى، بصفة عامة ـ شكلين على الرغم من أن خط وضع الحدود بينهما ليس واضحاً باستمرار :

(١) الشكل الأول للجمال الطبيعى يمكن أن يُسمى بالرؤية الشاملة Panoramic[1] وهذا النوع من الجمال ليس جمال موضوع فردى، بل بانوراما طبيعية (أو النظرة الطبيعية أو المشهد الطبيعى الشامل): كمشهد الغابة، أو الجبل العابس، أو السماء ذات النجوم، أو ضوء القمر على سطح البحيرة، وجميع أنواع مشاهد الريف، ومنظر البحر هى نماذج للجمال البانورامى.

(٢) الشكل الثانى من الجمال الطبيعى هو ما تملكه الموضوعات الفردية مثل لزهرة، والطائر، والفراشة الحزينة. وهذا النوع من الجمال ينتمى أساساً إلى مملكتى

١) المقصود بالنورما Panoroma النظرة الشاملة لموضوع ما، أو المنظر الشامل العريض، أو المنظر الكامل في كل اتجاه (المترجم).

الحيوان والنبات. لكنه قد يوجد أيضاً في الكرستال، ورقائق الثلج، وبعض أشياء أخرى من الجمادات. والتفرقة بين الجمال البانورامى، وجمال الموضوعات الجزئية لا يقوم على مبدأ فلسفى، أو علمى دقيق. ولا هو قابل للتعريف الدقيق، وإنما هو تمييز تقريبى نجد، مع ذلك، أن له فوائد فى عملية البحث عن الجمال فى الطبيعة.

والآن، من الواضح أن الأمثلة التى تحدث فى العالم، بالنسبة للمشهد أو المنظر الجميل، والأشكال الأخرى للجمال البانورامى، هى كثيرة كثرة لا حدّ لها، وأن كلاً منها يختلف عن الأخرى فى الدرجة الدقيقة من مشاعر الجمال التى يثيرها، فجمال الريف الهادىء بمنازله الصغيرة التى تغطيها الورود والحدائق تختلف بدرجة عظيمة جداً عن العظمة المرعبة التى نجدها فى عظمة الجبل البرّى العابس. ومن ناحية أخرى فمشهد الريف الهادىء لا يختلف عن المشاهد الأخرى المشابهة إلا فى الروح الرقيقة للمشاعر التى يثيرها. فمن المستحيل تصنيف ألوان الجمال الطبيعى بناء على أى مبدأ علمى. فنحن لدينا: الفاتن، والضخم، والفخم، والساحر، والجليل وما إلى ذلك. وهذه الكلمات مفيدة رغم أن هذه الألوان من الجمال الطبيعى تستعصى على التعريف، ولهذا فهى غير قادرة على أن تصبح موضوعات لكل منها نظرية خاصة. لكن الاختلافات أو الفروق بين هذه الدرجات من الجمال تتشكل فى رأينا من الاختلافات أو الفروق فى المضمون العقلى الممتزج مع الادراكات. انّ عدد التصورات التجريبية غير الادراكية التى يقدر عليها الذهن البشرى لا نهاية لها من الناحية العملية، ولهذا فان امتزاجها بالمدركات سوف يؤدى إلى ظهور عدد لا نهاية له من الناحية العملية من درجات الجمال. وكل مشهد طبيعى يوحى لنا بمركب من الأفكار والمشاعر تختلف اختلافاً طفيفاً عن تلك التى يوحى بها أى مشهد طبيعى آخر.

وأنا أنوى فى هذا الفصل أن أحلل، بغية تقديم مثال فحسب، نوعين عامين من الجمال البانورامى مختلفين اختلافاً واسعاً. وأن أحدد التصورات العقلية الأكثر أهمية التى تتضمنها. إذ لا ينبغى أن نفترض أنه لا يمتزج فى التجربة الجمالية الواحدة سوى تصور واحد، فقد لا يتضمن أبسط أنواع الجمال سوى تصورات قليلة، لكن أشكال الجمال الأكثر تعقيداً وتقدماً - لا سيما فى مجال الفن - قد تحتوى على عدد هائل من التصورات العقلية. واستخراج كل هذه التصورات عن طريق التحليل هى عملية ميئوس منها تماما. وكل ما نستطيع أن نفعله حتى فى حالة البانوراما الطبيعية البسيطة هو أن نشير إلى التصورات الأساسية المركزية التى يبدو أنها تعطيها طابعها الخاص.

دعنا نتناول كأول مثال لنا المثل الآتى:-

فلنفرض أننا نقف عند سفح جبل عظيم هائل كالح، قمته بارزة باردة تعلو إلى عنان السماء، وكأنه يتوعدنا بأن يسحقنا. أنّ الشعور الاستاطيقى الذى ينتجه مثل هذا الموضوع هو ما يُعرف بصفة عام على أنه الشعور بالجلال. والجليل، من وجهة نظر نظريتنا، هو فحسب إحدى درجات الجمال التى لا حصر لها، ولا يستحق نظرية خاصة أكثر مما يستحق الفاتن والساحر والحزين ... الخ. رغم أن الجليل قد جذب انتباهاً خاصاً عند كثيرمن الفلاسفة وقد تم تحليله بنجاح إلى أقصى حد. اننا عندما نقف أمام قمة الجبل الفاتنة المتوحدة، نجد أن التجربة الجمالية التى تنتج عنها تحتوى فيما يبدو على مجموعة أو مركب من التصورات التجريبية غير الادراكية. وأعظم هذه التصورات أهمية، التصور الرئيسى، فى المجموعة هو فكرة ضآلة الإنسان وضعفه فى مواجهة قوى الطبيعة التى تهدده: قوى الطبيعة من ناحية وضعف الإنسان من ناحية أخرى. ويرتبط بذلك فكرة شقيقة لها عن الدوام

والأزلية النسبية لهذه الموضوعات الطبيعية، فى مقابل الفترة الزمنية القصيرة للحياة البشرية. ومن الواضح أن هذه التصورات عقلية، فهى نتيجة التفكير أو التأمل البشرى. فهى لابد أن تكون مستحيلة بالنسبة للحيوان، فقد يشعر الحيوان بالخوف من الأشياء الطبيعية القوية، لكن الخوف انفعال بسيط بلا مضمون تصورى. وفى استطاعتنا أن نفترض بحق، أن الحيوانات لا تشعر بجلال الطبيعة، لأنها تعجز عن إدراك التصورات العقلية لقوتها وضخامتها ولا تناهيها وأزليتها.

ومن الواضح أن التصورالممتزج هنا هو تصور تجريبى غير ادراكى، فهو ليس مقولة، ولا هو تصور ادراكى. فنحن لا نستطيع أن ندرك:أى أن نرى ونسمع ... الخ - القوة الهائلة للطبيعة، وضعف الإنسان وضآلته. لكنا نستطيع فحسب أن نفكر فى هذه الأفكار، فهى تصورات حرة أو تجريدات حرة، تعجز عن الامتزاج بالاحساس بأى فعل مألوف من أفعال الادراك الحسى، فهى قادرة فحسب على أن تُحقق نفسها على نحو عينى فى التجربة الجمالية للجليل. فنحن لا نرى بأعيينا القوة اللانهائية للكون وضعف الإنسان وضآلته إلا فى حضرة الصخور البارزة، أو البحر الهائج. وهذه الرؤية الفعلية للأفكار العقلية تسلمنا إلى المتعة الاستاطيقية.

أما القول بأن الأفكار المتضمنة هنا ليست تصورات ادراكية، فهو قول لا نزاع فيه على الأساس نفسه الذى يجعلنا ندرك ونحن فى حضرة الجبل الشاهق البارز قوة الطبيعة وضعفنا أو ضآلتنا. والمهم أن مثل هذه التجربة ليست مجرد فعل من أفعال الادراك الحسى الفيزيائى:كرؤية منزل أو سماع صوت، بل أن حدة رؤية العين لا تمكننا من ادراك جلال الطبيعة، ولهذا فان الحيوان لا يستطيع ادراك هذا الجلال. وهذا بالطبع جانب ضرورى فى نظريتنا، والجزء الجوهرى فيه هو أن التصور التجريبى غير الادراكى لم يعد أحد يفكر فيه على أنه تجريد فحسب، وإنما

هو يدرك ادراكاً حسياً كفرد عيني أو حضور مرئي. لكن ذلك لا يعني أنه هو نفسه الادراك الحسي المألوف. وواقعه أن الإنسان يبدو بالفعل أنه يرى بعينيه - في الجليل أو الجميل، في الصخور البارزة، وفي البحر الهائج المضطرب - قوة الطبيعة، ينبغي أن لا تستخدم هذه الواقعة كحجة لابطال البرهان على نظريتنا التي تقول أن التصورات الممتزجة هنا هي غير ادراكية في طابعها. فهي غير ادراكية، لأنها ليست متجسدة في الادراك الحسي المألوف. فهي ليست موجودة في الادراكات الحسية عند الحيوان، أو في الادراكات الحسية عند الموجود البشري طالما بقيت هذه الادراكات على مستوى الادراكات الحسية الخالصة بلا اضافة عقلية. أما القول بأنها موجودة في الادراك الاستطيقي للجمال، فذلك بالطبع هو جوهر نظريتنا.

ومن المهم أن نلاحظ، في المثال الموجود أمامنا، الامتزاج الحقيقي للتصور وعدم ظهوره كتجريد. فمن الممكن، بالطبع أن نفكر - عن وعي ونحن ننظر إلى الصخرة العظيمة التي تهددنا - أن نفكر في قوة وأزلية القوى الطبيعية. لكن لو أننا فعلنا ذلك فسوف يكون هذا التصور عندئذ تجريداً أو تصوراً حراً في أذهاننا، ولن تكون تجربتنا استاطيقية. فهي لا تكون استاطيقية إلا إذا شعرنا بجلال الموضوع - دون أي أثر للتفكير العقلي - عندئذ توجد التجربة الاستاطيقية. والتصور في مثل هذه التجربة يمتزج ذهنياً بالادراك الحسي الفعلي حتى أننا لا نعيه كتصور. بل يظهر في وعينا كشعور. وكثير من أولئك الذين خبروا الشعور بالجلال لن يعووا تماماً أن سببه هو وجود تصورات قوة الطبيعة وأزليتها - فحضوره كمسألة سيكولوچية - يمكن النظر إليه على أنه لا يوجد إلا في اللاوعي أو اللاشعور، تماما مثلما توجد المقولات في الادراك الحسي المألوف، بطريقة لا شعورية. وبصفة عامة

فانـنا نستطيع الآن أن نضـيف إلى نظريتنا الملاحظة التى تقـول أنّ امتـزاج التـصور والمدرك فى التجربة الجمالية هو امتزاج سيكولوچى غير شعورى للعناصر الذهنية. فالتصـور الحاضر كتصـور فى الذهن اللاواعى فحسب يظهر فى المستويات العليا للوعى فى صورة شعور.

وقد يثار اعتراض ضد تحليلنا للشعور بالجليل فى هذا المثال الذى تخيلناه على الأسس التالية: أن الإيحاء بأن الصخور تهـددنا بالسقوط فوقنا، وتدميرنا هو الذى أظهر الشعور بضـعفنا وضآلتنا فى الوقت الذى أظهر فيه قوتهـا. وقد يقال إذا كان مجرد التهديد بسقوطها يحدث فينا احساساً بقوة الطبيعة، ومن ثم شعوراً بالجمال، فان الصخور التى تسقط بالفعل فوق رؤسنا وتقتلنا، طالما انها بغير شك استعراض لقوة الطبيعـة ضدنا، ينبغى أن تكون أكثر جمالاً، وأكثـر جلالا، وأن تكون مصدر بهجة أعظم، وما دام ذلك خُلفـا لا معقولا، فأن تفسيرنا لأسباب شعورنا بالجليل لابد أن يكون خاطئاً.

والاعتراض غير سليم، فأولاً ليس التهديد المحض بسقوط الصخور هو الذى يثير فينا احسـاساً بالقوة. فحينما تتوعدنا الصـخور، فلا شك أنه يكون هناك إيحاء بذلك. لكن حيثـما لا يكون هناك تهديد ولا وعيد فأن الضـخامة المحض، وانعدام الشكل، وكآبة وجودها، تحدث فينا إحساساً بالقوة.

ثانياً: التفكير فى أن السقوط الفعلى للصخور ـ فوقنا يسحقنا، لابد أن يحدث فينا إحساساً بالجلال ومتعة اسـتاطيقية مترتبة على ذلك، ـ ليس على الاطلاق خُلفاً محالاً. وفـى رأيى أن مثل هذه التجربة لابد أن تحتوى بالفعل على عنصر جـمالى قـوى. لكن لا ينبغى علينا أن نـشعـر بهذا الجـانب من التجـربة أو أن نُعنى به، لأن

المشاعر الحادة جداً للخوف الطبيعى سوف تبعدها عن أذهاننا. لكن فى حالات معينة ـ من الضعف العقلى أو الجنون ـ فان كبت الخوف قد لا يمارس الضبط المناسب، عندئذ يشعر الشخص بفتنة مرعبة ـ متعة استاطيقية. فى فكرة الموت، عن طريق بعض القوى الفيزيائية الغامرة.

دعنا ننتقل إلى مثال آخر على الجمال البانورامى الذى يختلف فى اتساعه قدر الامكان عن المثال الذى درسناه الآن تواً. فلنتخيل أننا ننظر إلى أسفل من قمة تل منخفض لنرى منظراً طبيعياً لطيفاً كثير الأشجار، والشمس تشرق ساطعة على هذا المنظر، والسماء زرقاء وصافية وذلك كله يلفه صمت رهيب، لا يقطعه سوى هديل حمام بعيد يُسمع بصعوبة، وليس ثمة ريح. وهنا وهناك وسط الأشجار يتصاعد دخان أزرق من كوخ صغير يتمايل قليلاً ثم يضيع فى الهواء. ونحن نقول: ها هنا جمال مختلف فى طابعه أتم الأختلاف عن الجمال الذى تحدثه فينا عظمة الصخور.

أن الهدوء والسلام وصفاء هذا المنظر هو ما يؤثر فينا أساسًا. كل شيء أشعة الشمس الصامتة ، والهواء الساكن، وتموج الدخان البطىء الصاعد إلى السماء ـ يوحى إلينا بالهدوء والسكون العظيم. وصوت الحمام القادم من بعيد لا يفعل شيئاً سوى تأكيد الصمت الرهيب، ليجعله محسوساً ويجلبه إلى بيتنا. أنه بعيد وضعيف وهو يقوم بدور الغلالة الرقيقة للصمت. ولو أن الصوت كان على بُعد بوصات قليلة من آذاننا لشتت انتباها ودمّر الاحساس بالجمال الذى نشعر به فى هذا المنظر. أما الآن فالصوت الخافت هو أريح الريف بكل ما له من تداعيات هادئة. ونحن غريزيا ولا شعوريا، نقابل بين الهدوء التام للمنظر، وبين حياتنا

المندفعة المتهورة والصراع الحاد بين رغباتنا، والانفعالات المحمومة لطبيعتنا الداخلية، والصراع والألم ومعرفة الوجود. وربما فى لحظات قليلة سوف يكون علينا أن نعود إلى الضغط النفسى والجهد البدنى والقلق الذى نشعر به فى حياتنا اليومية. وترتبط بهذه المقابلة أفكار عديدة، وتصورات عقلية لا حصر لها. أنّ الألم وصراع الوجود، والأمل فى التغلب على النزاع، والرغبة فى الصفاء، والتطلع إلى مثل أعلى من السعادة التى لا اضطراب و لا تعب فيها. جميع هذه الأفكار، وأفكار أخرى كثيرة هى من حيث الجوهر ـ رغم أنها تبدو الآن على أنها مشاعر ـ نتائج للعقل التصورى أو النظرى. فهى تصورات، وهى هنا فى المنظر الريفى تتجسد فى الاحساس على نحو مرئى، فهى تُرى على أنها موضوع موجود بالفعل أمام أعيننا. ومن هنا كان المنظر جميلاً. فهنا شعور وانفعال ورغبة متضمنة فى هذا المنظر. لكن هناك عناصر ذهنية سوف يكون هذا المنظر مستحيلاً بدونها فهو سيكون مستحيلاً بدون الأفكار والتصورات العقلية التى أظهرت هذه الانفعالات والمشاعر والرغبات. فانفعالات مثل الخوف والغضب لا تُظهر عنها جمال ما لم تكن مخصبة بالتصورات العقلية.

هذان المثلان كافيان لتوضيح تفسير الجمال البانورامى، وسوف نلاحظ أن الأنواع المختلفة من الجمال: الجليل، والفاتن ... الخ ـ تعود إلى الاختلافات والفروق فى المضمون العقلى. وكل منظر طبيعى بانورامى مختلف له درجته الخاصة من الجمال لأنه يحتوى على أفكار عقلية مختلفة. غير أن هذه الأفكار لابد أن لا تظهر على لأنها أفكار عقلية، بل لابد أن تمتزج امتزاجاً تاماً بالمدركات.

جمال الموضوعات الجزئية فى الطبيعة كالزهور والحيوانات، قد يرجع فى

بعض الحالات إلى المضمون العقلى المشابه لما وجدناه فى الجمال البانورامى. فالزهور الجزئية قد تكون من القوة بحيث توحى بتصورات جزئية، حتى أن التصورات الموجودة فى المثال الأول، عن طريق التداعى فحسب، تصبح ملتحمة مع الادراك الحسى الفعلى للزهرة. وهكذا يصبح من الواضح أن زنابق الوادى توحى: بالنقاء، والشجاعة، والتواضع، والبراءة، وهى أفكار هى كلها كما هو واضح، تصورات تجريبية غير ادراكية. فإذا ما سببت الزهرة هذه الأفكار وجعلتها تظهر فى الذهن كتصورات حرة، أعنى إذا ما كانت أفكاراً عقلية فعلية عن الزهرة، فأن التجربة فى هذه الحالات لا تكون تجربة استطيقية. لكن الايحاء المتصل والتداعى المستمر ربما جعلا التصورات تغرق فى المدركات وتصبح مطمورة فيها لدرجة أننا لم نعد نشعر بها بعد ذلك على أنها تصورات. وهذا الامتزاج قد يكتمل بدرجة كبيرة أو صغيرة. والجمال الناتج سوف يكون مكتملاً أيضاً بدرجة كبيرة أو صغيرة.

غير أنه من المرجح أن يظن ظان أن العناصر الأكثر أهمية فى جمال الموضوعات الطبيعية الجزئية هى جمال الشكل وجمال المضمون، فشكل القدح المصنوع من خشب التوليب، مع لونه[١]، هو الذى يؤدى بنا إلى السحر الاستاطيقى. فالشكل واللون هما بالطبع عنصران فى الجمال الفنى مثلما هما عنصران فى جمال الطبيعة. ففن مثل الشعر يعتمد اعتماداً تاماً، فى الأعم الأغلب، على رقة أشكال أو صور بعينها. ومن الواضح أن للون أهمية كبرى فى فن التصوير. ومع ذلك فمن المناسب أن تعالج هذه الأشكال من الجمال فى هذه

(١) Tulip Tree شجرة ذات أزهار تكثر فى الهند (المترجم).

المرحلة ما دمنا نلتقى بها لأول مرة فى دراستنا للموضـوعات الطبيعية. وأيا ما كان تفسيرها فى الطبيعة فان نفس التفسير يصدق فى الفن.

ومن المهم أن نلاحظ أولاً وقبل كل شىء أن القيمة الاسـتاطيقية للون المحض أو الشكل المحض، بما هو كذلك، إذا ما وجد، ليس له سوى درجـة ضئيلة، ومرتبة دنيا. وعلى الرغم من أن نماذج قطعة من الشريـط أو المنحنيات فى مزهرية تقدّم لنا بغيـر شك اشباعـاً استاطـيقيـاً، فاننا لا نقارن بين مـصمم الشـريط، وبين الخزّاف، والشاعر، أو المصور العظيم. فمن المؤكـد أن التلوين الرائع يساعد المصور، لكن ما لم تكن هناك خصـائص أخرى أعلى فى عمله الفنى، فـاننا لا نعتبره فناناً عظـيماً، ببسـاطة لأنه ذكى فى تخطيط اللون. أنّ تنظيـم الغرفة بدرجـة مناسبـة من اللون لا يتطلب سـوى أقل قدر من الذوق الفنى، إذا افـترضـنا أن الذوق المطلوب هو حـقاً استاطيقى أصيل على الاطلاق. أن الشاب المتوسط الذى ليس عبقرية فنية هو كفؤ تماماً لانتقاء ألوان جواربه ورباط عنقه.

وهذه الألوان المنخفضة من التجربة الاستطيقية هى بالضبط الأكثر صعوبة أمام فـيلسوف الاسـتطـيقا فى تحليلهـا وتفسـيرهـا. وليس من الصـعب أن نقتبس من مسـرحيـة «فاوست» لجـوته تصورات عـقلية أكـثر أهميـة، يعتـمد عليـها جـمال المسرحيـة. غير أن المضمون العقلى للـمنحنيات والألوان المحض، إنْ وجدت على الاطلاق، تكون خـفيـفة وبدائيـة حتى أنه يسـتحـيل، فى الأعم الأغلب، التـعرف عليها، وعزلها، واستخلاصـها من تجسدها العينى.

ويبـدو أن جمـال الشكل يفـسـر أساسـاً على أنه تجـسـيد فـى مجـال ادراكى لتصورات متشابهة عن القانون، والنظام، والاطراد، والأشكال والمنحنيات الهندسية التى يحكمها القانون. وأنماط التى نجدها فى الأشرطة والمشغولات الجميلة وما إلى

ذلك تعرض علينا نظاماً. أما الخط غير المنتظم الذى لا شكل له تماماً فهو لا جمال فيه لأن تكوينه لا يتبع أى قانون. فى حين أن المنحنى الجميل يكشف عن تطابق مع قانونه. غير أن ذلك لا يعنى أن المنحنيات التى تعبرّ عنها الصيغ الرياضية هى وحدها الجميلة. ولا يكفى إذا ما استطاعت العين فى تتبعها للخط أن تدرك الاتصال فى انحنائه المنتظم. أن تصور القانون المتجسد فى جمال الشكل ليس هو القانون الرياضى المباشر المتضمن، وإنما هو تصور القانون بصفة عامة، التصورات الرياضية الفعلية كالاستدارة أو الدائرة لا تندرج، كما رأينا بالفعل، تحت عنوان التصورات الادراكية. وتُستبعد بما هى كذلك من مضمون الجميل. وفضلاً عن ذلك فان الانتظام الرياضى الكامل فى المنحنى، لا يكون من أجل الدرجة العليا من الاشباع الاستطيقى، فالدائرة والقطع الناقص يؤديان إلى متعة استطيقية أقل مما يؤدى إليه المنحنى الذى - بينما يسير فى مجرى منتظم ومتصل - فأنه يدخل عليه مع ذلك انحراف غير متوقع. والواقع أن العين، وهى تتابع الخط، لا ينبغى لها أن ترتبك أو تنزعج لأى كسر مفاجيء للاطراد. لكن إذا كان المنحنى - بعد أن سار فى خط معين، يدخل فى انحناء جديد تلقائى غير آلى، فأنه يؤدى إلى ظهور المتعة. وذلك بسبب أن تصوراً جديداً قد دخل المجال الادراكى، وبدلاً من أن يجسّد المنحنى الأفكار الواضحة للأطراد والقانون، فأنه يعبّر الآن عن فكرة الأطراد وسط التنوع، وعن الانتظام وسط التغير. والمبررات الدقيقةالتى تجعل منحنى معيناً يؤدى إلى متعة فى حين أن المنحنى الآخر لا يؤدى إليها لا تزال غامضة إلى أقصى حد.

نصل بعد ذلك إلى ما يسمى جمال اللون، ونحن هنا نلتقى بصعوبات أعظم لأنه من المشكوك فيه شكاً جاداً ما إذا كان اللون جميلاً جمالاً أصيلاً على

الاطلاق، أو ما إذا كانت جاذبيته ليست سوى متعة غير استاطيقية تشبه متعة المذاق الحلو للسكر. فليس من الصعب أن نرى أن انسجام الألوان المختلفة يمكن أن نزعم النظر إليها على أنها جميلة. إذ ربما استطعنا أن نتعقب فيها مضموناً عقلياً ما. فإذا ما كان هناك تصوريتجسد بطريقة حسية فى تخطيط اللون فهو ببساطة تصور الانسجام وتصور الاتفاق الكامن خلف العناصر المختلفة، وتصور الوحدة بين التنوع. وإذا كان مخطط الألوان جميلاً فلابد أن يكون ذلك هو تفسيرجماله. ولابد أن يُنظر إلى نفس التصورات الممتزجة على أنها سبب جمال انسجام الصوت فى الموسيقى، إذا كان هذا الانسجام جميلاً جمالاً أصيلاً. ومع ذلك فعندى شكوك جادة بصدد ما إذا كانت المتعة المشتقة من مخطط الألوان لا تنشأ من أسباب سيكولوجية خالصة، مرتبطة ببنية العين. وفى هذه الحالة لا يكون لدينا فى مخطط اللون سوى احساسات فزيقية سارة وليس جمالاً.

أما التساؤل عن الألوان الخالصة، فهو أكثر من ذلك صعوبة، فهل يمكن للون مفرد خالص أن يكون جميلا..؟ وأنا أعنى هنا باللون الخالص ببساطة اللون المتجانس على نحو ما نجده فى موضوع تّم تلوينه بدرجات خضراء أو زرقاء لا تتغير، وسوف تبدو أى محاولة لتعقب أى مضمون عقلى هنا محاولة يائسة، على الرغم أن أفكاراً مثل الوحدة، والنقاء، وما إلى ذلك، ربما يضحى بها الموضوع. ومع ذلك فهناك أسس معينة محددة للشك فى الجمال المزعوم للألوان الخالصة بل حتى للمخططات اللونية.

الواقعة المحض التى تقول:أنّ الاحساسات باللون ربما تؤدى فى كثير من الحالات إلى متعة مكثفة لا تبرهن على أن المتعة هى استطيقية فى طابعها. وهناك مبرران للشك فى أنها ربما كانت فسيولوچية خالصة: ـ

المبرر الأول: من المعروف أن لألوان معينة نتائج فسيولوچية معينة مفيدة أو غير مفيدة. فقد قيل أنَّ انتشار اللون الأزرق فى غرف نوم المرضى يسبب لهم الاكتئاب. أما اللون الأخضر فهو مريح للعين كما هو معروف. وهكذا فقد ارتبطت الراحة أو الأزعاج وعدم الراحة بأنواع جزئية معينة من الألوان.

المبرر الثانى: من المؤكد أن الحيوانات تشعر بانجذاب نحو اللون. وتستخدم الطبيعة عملية الانجذاب نحو اللون كتزيين أو زخرفة للجاذبية الجنسية عند كثير من الحيوانات، والطيور، والحشرات. فما لم نؤمن أن الطيور وحتى الحشرات، قادرة على إدراك الجمال. الذى لا تبلغه سوى الموجودات العاقلة ـ فلابد أن ينتج من ذلك أن اللون يمتلك متعة فيزيقية ليس لها أى طابع استطيقى.

والواقعة المحض التى تقول أن المصورين (أو الرسامين) يعتمدون اعتمادا كبيراً على التلوين واختيار الألوان ـ لا تبرهن على شىء وذلك بسبب ما يأتى:

أولاً: أنَّ الفنان ملزم تماما باستخدام ما هو مقبول وسار كوسيلة تنضاف لمتعة مَنْ يشاهد عمله الفنى على شريطة أن يحتوى أيضاً على الجميل، على نحو أصيل.

ثانياً: يمكن أن يكون اللون عنصراً هاماً فى الجمال الأصيل، دون أن يكون، فى ذاته وبذاته، جميلاً، لأنه بمقدار ما يعتمد جمال اللوحة على تمثيلها الحقيقى للواقع، فأنها لابد أن تكون ملونة ما دامت جميع الموضوعات الطبيعية ملونة. فأنت عندما تصور رجلاً بوجه أخضر وشعر أزرق فمن المرجح أن يعتبر ذلك فناً رديئاً. لكنه لا يبرهن على أن اللونين الأخضر والأزرق ليسا جميلين. أما إذا صورت العُشب أخضر والسماء زرقاء فربما اعتبر ذلك فناً جميلاً، لكن ذلك لا يبرهن على أن اللونين الأزرق والأخضر جميلان. بل قد يبرهن فحسب على أن فن التصور، رغم أنه ليس تقليداً محضاً، ورغم أنه قد يصور الطبيعة بطريقة مثالية،

فأنه لا يستطيع أن يزيفها تماماً. فمن المؤكد أن اللوحة باللونين الأبيض والأسود تزيف الطبيعة أكثر مما تزيفها اللوحة المرسومة بالألوان الطبيعية. ومن ثَّم فأن استخدام الألوان عملية مرغوب فيها فى التصوير، (أو رسم اللوحات الزيتية) غير أن ذلك لا أثر له، بالنسبة لمشكلة ما إذا كان اللون المحض، بما هو كذلك، جميلاً[1].

إننا إذ ما تأملنا صورة ملونة لمنظر طبيعى، أو حتى لغروب الشمس، فمن المحتمل أن ننسب جمال اللوحة إلى اللون، وهو الجمال المستمد من عناصر أخرى أعلى فى الصورة. ولا ينشأ المقياس المناسب والعادل إلا عندما نضع أمامنا قطعاً من القماش الملّون المحض، مجرد قطع صغيرة من الصور، دون أى شكل أو مغزى معقول على الاطلاق، ثم نسأل أنفسنا عما إذا كان من الممكن النظر إلى هذه

(١) اهتم بولو Bullough بإجراء تجارب حول استجابة الأفراد للألوان البسيطة والمركبة، وانتهى إلى التميز بين أربعة أنواع من الاستجابة للألوان على النحو التالي :-

(١) المظهر الموضوعي : أو النظر إلى خصائص الألوان وطبيعتها، كأن تكون فاقعة أو قاتمة أي النظر إلى صفات اللون ذاته.

(٢) المظهر الفسيولوجي: أي عدم النظر إلى صفات اللون ذاته، بل إلى أثره على الإنسان. فالانتباه لا يقع على اللون بل يقع على أثره على الجسم العضوي أو الاستجابة الجسمية كأن تقول أنه لون مبهج أو لون محزن أو بارد أو لون دافيء.

(٣) المظهر الترابطي : اعني ارتباط اللون بموضوع آخر نتذكره، ويضفي على اللون صفة معينة.

(٤) المظهر التشخصي: أعني أن يكتسب اللون صفة شخصية فنقول لون بريء ظاهر أو لون وحشي، فنتحدث عن اللون كما لو كان به خلق فرد معين أي نصف اللون بصفة حالة أو مزاج أو خلق فنقول أنه متحفظ هادىء مرح.

قارن الدكتورة أميرة حلمي مطر «مقدمة في علم الجمال» دار الثقافة للنشر والتوزيع ص ٩٤ ـ ٩٥ (المترجم).

الاحساسات الفزيقية المحض الملونة التى لا معنى لها، على أنها جميلة. وإذا ما أخذنا بهذا المقياس، فيبدو لى أنه من المشكوك فيه إلى أقصى حد ما إذا كان اللون يحتوى على ـ سواء اللون الخالص أو فى صورة تخطيطات لونية ـ أى صفة جمالية حقيقية أكثر مما يحتوى عليه مذاق الطعام الجيد.

وعندما يظهر سؤال حول ما إذا كان شيء ما جميلاً أم غير جميل، فهناك ثلاث طرق ممكنة للاجابة عن هذا السؤال. الطريقة الأولى هى الشعور، فهل نشعر حقاً أن اللون جميل؟ وهل ندرك جماله؟ والطريقة الثانية هى طريقة تتعلق بالمبدأ. هل هذا الشيء يتطابق مع تعريف الجمال؟. وتتضمن الطريقة الثالثة البحث عما إذا كانت المتعة التى تنشأ من الشيء تدّعى مشروعية عامة، وتخضع لمقياس الذوق الطيب والردىء. فإذا كانت المشروعية العامة سوف تنسب إلى الشعور بالمتعة، فإن ذلك يميزها كمتعة جميلة تتميز عن المتع التى هى متع مقبولة فحسب، لأننا لا ندّعى بالنسبة للمتعة المقبولة أنه ينبغى على جميع البشر أن يوافقوا على أحكام الذوق التى نصدرها.

الطريقة الأولى: ـ وهى طريقة الشعور، هى النمط المألوف والمناسب للحكم على التجربة الجمالية (الاستاطيقية). إذ ينبغى أن يحكم على العمل الفنى بواسطة الشعور الجمالى المباشر؛ وليس بواسطة أية نظرية، وحيثما بلغ أى عمل فنى مرتبة التقدير الشامل للجنس البشرى، فلن يكون ذلك إلا بسبب أن المشاعر الجمالية للبشر عموماً قد استحسنتها. فنحن فى البداية نشعر بجمال شيء ما، ثم نضع بعد ذلك نظريات عنه فيما بعد. ولا يحتاج الناقد الفنى إلى إلمام بفلسفة الجمال، لكنه يحتاج فحسب إلى ادراكات جمالية (استاطيقية) رفيعة. أعنى أنه يحتاج إلى شعور متطور بطريقة رفيعة لادراك ما هو جميل. ولكن إذا ما ظهر شك أثناء استخدام

هذه الطريقة، كما هى الحال فى مسألة اللون، فـأن الشعور يصبح غير مؤهل، أعنى أنه لا يكون سوى شعور فحسب. ولا يتضمن أى مبدأ لحسم المشكلة المطروحة أمامنا. فلا شك أننا نشعر أن اللون يقدم متعة. لكن إذا ما ظهر سؤال عما إذا كانت هذه المتعة جمالية أو فسيولوچية فحسب. وما إذا كان اللون جميلاً أم مقبولاً فحسب، فمن الواضح أن الشعور الخالص بما هو كذلك، غير قادر على اتخاذ القرار، وحسم المشكلة.

قد نسعى إلى حسم هذه المشكلة من منظور نظرية فلسفية. أيحتوى اللون على عناصر تشكل الجميل؟ هل يتطابق مع تعريفنا للجمال؟ أنستطيع أن نتعقب فيه امتزاج المضمون العقلى مع المجال الادراكى؟ غير أن هذه الطريقة تحتوى فى ذاتها على عجز وعدم أهلية. وهى معرضة للاعتراض عليها بأننا نحكم على الجميل من خلال نظريتنا بدلاً من الحكم على نظريتنا من خلال الجميل؛ فإذا لم نجد أى مضمون عقلى فى اللون، فإننا نعلن أنه ممتع فقط وليس جميلاً، ونجعل أنفسنا عرضة أن يرد علينا بحجة معاكسة، وهى أننا ننكر وقائع الجمال حتى نجعل نظريتنا مناسبة.

وأخيراً: فإننا قد نحاول حسم النزاع بالالتجاء إلى فكرة الذوق الجيد والردىء. ونحن لا نتهم أى إنسان بأنه ردىء الذوق لأنه لا يوافق على حبنا للسكر. وهنا نجد أن تذوق السكر سار فحسب، لكنه ليس جميلاً. فكيف يكون موقف اللون بالنسبة لهذا التذوق؟ اعتقد أن الجواب لابد أن يكون أن معظم الناس يعتقدون فى نوع ما من التذوق الجيد أو الردىء بالنسبة للألوان، فكثيراً ما يقال عن بعض درجات اللون أنها فجة وذات ذوق سيئ. والناس الذين يستاؤن من تضارب الألوان يتهمهم غيرهم بفساد الذوق. وكذلك القدرة على ادراك ماذا عسى أن

تكون حزمة الألوان بمعنى ما من المعانى حزمة فنية. تلك بالطبع هى أقوى حجة يمكن أن يستند إليها أولئك الذين يؤمنون بجمال اللون.

لكنا سنلاحظ أن مزاعم مماثلة تقال أحياناً عن الأكل والشرب، فلدينا خبراؤنا المتمكنين، من أصحاب الذوق الرفيع، المؤهلين فى الحكم على المأكل والخمور، وهم كذلك يتحدثون عن الذوق الفج، والذوق الردىء. فهل نقول إذن أن متعة الذوق الرفيع جميلة؟ سوف يكون لدى ما أقوله، فى مرحلة لاحقة، بخصوص السؤال المحيّر حول احساسات الذوق، والشم، واللمس، وكذلك احساسات الأبصار، والأصوات، وهل يمكن أن نقول عنها أنها جميلة؟. لكنى فى اللحظة الحالية سوف أكتفى بالملاحظة الآتية: من الممكن التسليم بأن هناك نكهة أعلى ونكهة أدنى فى طعم المأكل أو الخمر دون أن نلزم أنفسنا، مع ذلك، بالاعتقاد بأن هذه المتع هى متع جمالية. والذوق الرفيع هو ضرب من الذوق قد تعلم كيف يفرق بين الطعوم، ويميز أدنى درجة من درجات الاختلاف فى النكهة، فالذوق الرفيع هو ذوق شديد الحساسية فحسب. فهو أفضل من الذوق الفج، تماماً مثلما أن الميزان الحساس أفضل من ميزان المطبخ ذى الكفتين. وهذه الحساسية فى المذاق هى كيف فزيقى فقط، أى دقة فى الحس الفيزيقى. ولذلك فهى لا تتضمن أية قيمة جمالية (استاطيقة). ولو كان لها أى قيمة، فهى قيمة معرفية. ومن هنا فإن الذوق الرفيع يشبه البصر الحاد، أى أنه وسيلة جيدة لتمييز الكيفيات الفزيقية المختلفة للأشياء الخارجية.

ألا تنطبق نفس هذه الملاحظات على تذوق الألوان؟ هناك ألوان معينة تعارض ذلك. مما يعنى، على الأرجح، أنه إذا كانت العين حساسة، فإن تجاور مثل هذه الألوان يسبب عدم ارتياح العين لأسباب فسيولوچية بحتة. لكن العين غير المدربة

التى يوجهها ذهن فظ غير مدرب، لا تشعر بعدم الارتياح هذا على الاطلاق. فالطبقات غير المتعلمة بين مواطنى سيلان - حسب علمى - لا يجدون شيئاً مؤلماً أو غير سائغ، وغير سار فى تذوق زيت الخروع[1]. ويقال أن العمال غير المهرة يشعرون بألم فزيقى يقل فى حدته عن الألم الذى يشعر به الأفراد الأعلى ثقافة. ومن الصواب، بصفة عامة، أن الأشخاص الأقل تطوراً أقل حدة فى احساساتهم الفزيقية. والرجل الذى تبجهه الدرجات الرفيعة من اللون والتخطيط اللونى الدقيق هو، بغير شك، أشد حساسية وهو من الناحية العضوية أعلى من الرجل الذى يُفضّل الألوان الخام أو الفجة. وبهذا المعنى فإن زعمه بأنه صاحب ذوق رفيع له ما يبرره. لكن لا ينتج من ذلك أن متعتنا سواء أكانت بالنسبة للألوان المتجانسة أو الألوان المتناغمة هى متعة جمالية (استاطيقية). ولا ينتج من ذلك أن اللون جميل، ومن ثم فلابد لى أن أقول، على العموم، أن قوة الحجة تقف، فيما يبدو، إلى جانب أولئك الذين يؤكدون أن اللون ليس جميلاً بل هو ممتع فحسب.

وربما كان من المناسب، أن نناقش هنا مشكلة موضوعية الجمال وذاتيته فى سياق حديثنا عن الجمال فى الطبيعة. فهل يوجد جمال الطبيعة فى الموضوع الخارجى؟ أم أن الجمال هو خاصية للذهن، أو أنه من شىء يعكسه الذهن على الموضوعات وينسبه إليها؟ والآن: هناك معنيان مختلفان أتم الاختلاف، يمكن أن يقال فيهما أن الجمال موضوعى أو ذاتى، فالمثاليون يؤكدون أن عالم الموضوعات الخارجية هو بمعنى أو بآخر، نتاج للذهن، وهو بهذا المعنى ذاتى، ولو صحّ ذلك

(١) عاش المؤلف في جزيرة سيلان (الاسم القديم لسري لانكا) من عام ١٩١٠ حتى عام ١٩٣٢، وأظن أن "زيت الخروع" يُستخدم دواء مسهلاً عند كثير من الشعوب. راجع بالنسبة لحياة المؤلف ترجمتنا لكتابه "الدين ... والعقل الحديث" مكتبة مدبولي عام ١٩٩٨ ص ٧ وما بعدها (المترجم).

لكان الجمال بالطبع، مثله مثل جميع خصائص الأشياء الأخرى، لابد أن يكون نتاجاً للذهن. غير أن ذلك ليس هو المشكلة التى تخص علم الجمال (أو الاستاطيقا) فسواء أكانت الميتافيزيقا المثالية أو الميتافيزيقا الواقعية، هى الصحيحة، ففى الحالتين هناك معنى ما للقول بأن الموضوعات خارجة عنها. فنحن نقول أن هناك جبلاً حقيقياً يوجد خارجنا. أما جبل الحلم فهو لا يوجد إلا فى الذهن. أما خارجه فالأشياء الفزيقية الحقيقية يفسرها المثاليون بطريقة، ويفسرها الواقعيون بطريقة أخرى. لكن بمعنى أو بآخر، وأياً ما كان التفسير، فهناك يقيناً مثل هذا الشيء كحقيقة خارجية. وقد تكون، أو لا تكون هى نفسها حالة المكان الذى افترض كانط أنه نتاج للذهن. لكن أيا ما كانت نظرتنا إلى المشكلة فسوف يظل من الصواب القول بأن شكل الوردة ينتمى بالفعل إلى الوردة، أنه ليس مجرد خيال خاص بنا. فالشكل خارجى بنفس المعنى الذى تكون فيه الوردة خارجية، ويظل ذلك صواباً أيا ما كان التفسير الميتافيزيقى لمعنى التخارج الذى نأخذ به. والآن فإن مشكلتنا ببساطة هى ما إذا كان جمال الوردة ينتمى إلى الوردة وهو خارجى عنا بنفس المعنى الذى يكون فيه الشكل خارجاً عنا، أم أن جمالها من ناحية أخرى ليس سوى كيف أو خاصية لوعينا بالوردة، التى تخيلنا لسبب أو لآخر، أنه ينتمى إلى الوردة ذاتها ... ؟

والآن: لقد قلنا أن الجمال هو امتزاج التصورات مع المدركات. وهذا الامتزاج لا يحدث، يقيناً، إلا داخل الذهن البشرى، فهو امتزاج لعناصر سيكولوجية. فنحن نرى فى تهديد الصخور الشاهقة تصور القوة القاهرة للطبيعة فى مقابل ضعف الإنسان، ولا يمكن أن نفترض أن مثل هذا التصور موجود وجوداً فعلياً فى

الصخور الشاهقة بنفس المعنى الذى توجد فيه العناصر الكيمائية فى هذا الصخر. فليس فى استطاعتنا، إلا عن طريق الصور أو المجاز، أن ننسب أفكارنا العقلية إلى الموضوعات، وإلى هذا الحد، فالجمال ـ يقينا، ذاتى.

غير أننا لابد أن نلاحظ أن النظرية الذاتية الكاملة فى الجمال، مثل نظرية كروتشه، معرَّضة للاعتراض عليها بأنها لا تستطيع تفسير السبب الذى من أجله يُنظر إلى بعض الموضوعات على أنها جميلة فى حين ينظر إلى بعضها الآخر على أنه غير جميل، أو السبب الذى يجعل بعض الموضوعات أجمل من بعضها الآخر. إذا ما كان الجمال تعبيراً عن حدس ما ولا شىء أكثر من ذلك، عندئذ فإن حدوس جميع الموضوعات لابد أن تكون جميلة بقدر متساو. ولابد أن تتساوى جميع الأشياء الخارجية أيا ما كان نوعها ـ بناء على هذه النظرية ـ فيما يتعلق بالقيمة الجمالية (الاستاطيقية) تساوياً مطلقاً بعضها مع بعض. وطالما أن مثل هذه النتيجة تخالف تماماً التجربة الجمالية للجنس البشرى، فنحن مضطرون إلى الايمان بضرورة وجود عنصر موضوعى فى الجمال. فلابد أن يكون هناك شىء ما فى الوردة يجعلنا نصنفها فى فئة الجميل، وشىء فى انعدام الشكل لكتلة الحجر، يجعلنا نصنفها فى فئة غير الجميل.

أما فيما يتعلق بطبيعة العنصر الموضوعى، فاننا لا نملك إلا أن نؤكد بصفة عامة، أن بعض الموضوعات، بفضل كيفياتها الفزيقية الخالصة، تعبّر عن نفسها فى عملية الامتزاج مع التصورات البشرية، فى حين أن بعضها الآخر لا يفعل ذلك. وتسمى هذه المدركات باسم الجميل وهى التى يمكن أن تمتزج بسهولة مع المضمون العقلى. ونسمى باسم غير الجميل تلك المدركات التى يصعب أن تحقق هذا الغرض. وتعتمد درجة جمال شىء ما جزئياً، على نحو ما سنعرف فى فصل

قادم، على كيف المضمون العقلى الذى يمكن أن تمتزج به. ومن ثم فلو ظهر سؤال: لماذا، وبأية طريقة، تتكون الموضوعات على هذا النحو تكوّناً مختلفاً، فلابد أن نجيب بأن المشكلة واحدة، لا فقط بالنسبة لفيلسوف الجمال بل أيضاً بالنسبة لعالم النفس. وربما لعالم الفسيولوچيا أيضاً. وها هنا على وجه الدقة، أنْ كان ذلك يحدث فى أى مكان، نجد أن عنصر الحقيقة يوجد فيما يسمى بالاستطيقا الترابطية (أو استطيقا التداعى). ولا شك أن الموضوعات الجميلة تبلغ تأثيرها إلى حد ما - على أذهاننا بواسطة القوانين السيكولوچية للترابط(أو قوانين التداعى). فلماذا تجسّد لنا بعض المناظر الريفية أفكار السلام، والهدوء، والصفاء، والسكينة، وما إلى ذلك.؟ ولماذا تخلق فينا الصخور الشاهقة الشعور بضعف الإنسان وقوة الكون.؟ تبدو الاجابة عن هذه الأسئلة واضحة بما فيه الكفاية. ولكن على عالم النفس، وليس على الفيلسوف، أن يقررها ويغربلها ويصنفها.

وأخيراً يظل هناك معنى ثالث يمكن أن نتحدث فيه عن موضوعية الجمال أو ذاتيته. ولابد أن تعنى ذاتية الجمال فى هذا المعنى أن الجمال هو وهم للذهن البشرى. ولابد لنا أن نقول، من هذه الوجهة من النظر، أن الجمال بناء على نظريتنا نحن موضوعى تماماً. إذ على الرغم من أن عملية امتزاج التصورات مع المدركات لا تحدث إلا فى الذهن، فان نتيجة امتزاج هذه العناصر الذهنية هى، من زاوية تعريف الجمال، كشف لجانب من جوانب الواقع الحقيقى Reality ، وتلك هى الحقيقة عن الكون التى يمكن رؤيتها من منظور الجمال. فلو أننا اعتقدنا، كما اعتقد برجسون، أن التصور يقوم بتزوير الواقع الحقيقى Real عندئذ لابد أن يكون الجمال - بمقدار ما يجسّد هذه التصورات - ليس شيئاً سوى خطوة أبعد فى هذا التزييف. لكن إذا ما كانت التصورات العقلية، هى على العكس - تسلم إلى

الحقيقة، فلابد عندئذ أن تكون هناك حقيقة فى الجمال أيضاً. وهذه الحقيقة هى حقيقة تتجاوزها من حيث الموضوعية حقيقة العقل الخالص. لأن الآراء - جزئية وكلية - هى فى نظر الحقيقة الأخيرة فى انفصال مجرد، وهى فى نظر الحقيقة الأولى عينية ولا نملك إلا أن نؤمن بأنها موضوعية.

❑❑❑

الفصل الثامن

"جمال الفن"



جمال الفن

طالما أن النشاط البشرى لا علاقة له بتكوين الأشياء الطبيعية فهى ليست مناسبة لتقبل المضمون العقلى إلا على سبيل المصادفة. أما فى ميدان الفن فالإنسان هو الذى يخلق الجميل، عندما يشكل مادة خارجية بغرض محدد هو جعلها تعبّر عن جانبه العقلانى. ومن هنا كان الفن هو ميدان الجمال على الأصالة، وعلى حين أن مضمون الجمال الطبيعى هو نسبياً فقير وهزيل، فان مضمون الفن قد يكون على درجة من الثراء حتى أنه يجسّد فى أشكاله المختلفة، تقريباً، كل الثقافة البشرية.

أن التعريف العام للجمال على نحو ما عرضناه بالفعل ينطبق على منتجات الفن بوضوح ويقين أكثر مما ينطبق على أشياء الطبيعة. ووظيفة الفن هى أن يقدم للتصورات العقلية للإنسان ذلك الواقع الحقيقى فى التجربة العينية الذى تفتقر إليه باعتبارها تصورات مجردة. ومن ثم كان التعريف القديم للفن بأنه محاكاة للطبيعة تعريفاً بعيداً عن اهتمامنا. ولا تحمل منتجات فن العمارة والموسيقى سوى علاقة تشابه ضئيلة مع أى موضوع من موضوعات الطبيعة. فإذا كان التصوير والنحت يتخذان من موضوعات الطبيعة نماذج لهما، فإنهما لا يقلدان هذه الموضوعات تقليداً أعمى: فالصور الفوتوغرافية البحتة ليست هى هدف الفنان فى التصوير (أو الرسم) وتلك مسألة معروفة جداً الآن حتى أنها لا تحتاج منا إلى طويل شرح. ووصف الفن بأنه يجعل الطبيعة مثالية يقترب أكثر من الهدف، لأن الفن هو بالفعل تلقيح المدركات (الطبيعة) بالأفكار (التصورات). وإن كان تعبير «يجعل الطبيعة مثالية» تعبيراً غامضاً، وقد يوحى بشىء وهمى أو غير حقيقى، فمن

الأفضل وصف الفن بأنه تحقيق الأفكار وجعلها واقعية بدلاً من وصفه بأنه يجعل الواقعى مثالياً.

الفن غاية فى ذاته، ومن ثم فهو مستقل عن أية قيم أخلاقية، غير أن التساؤل عن علاقة الفن بالأخلاق هو عند كثير من الناس مسألة مربكة ومحيّرة وتسبب اللبس والاضطراب، وسيكون من الخير أن نحدد هنا هذه العلاقة، بوضوح أكثر. أن الارتباك أو الحيرة ينشأ بالطريقة الآتية: لدينا من ناحية المثل الأعلى الفن من أجل الفن، فليست وظيفة الفن تعليم الناس الأخلاق ولا حتى بطريقة غير مباشرة أن يساعد الأخلاق عن طريق الارتفاع بالمشاعر التى تنتج عنها. ومن الواضح، من ناحية أخرى أن كثيراً من أعظم الأعمال الفنية تحمل مغزى أخلاقياً عميقاً. ويؤدى ذلك ببعض الناس إلى الشك فى مبدأ الفن للفن. إذ يعتقدون أن الجميل وحده لا يكفي! فالشعر - من أمثال أشعار كيتس Keats[1] مهما كان جميلاً فهو عُرضة لأن يتوقف عن اقناع الرجل الناضج اقناعاً تاماً. فالرجل الناضج يريد من الفن أن يعبّر عن حكمة وتجربة لرجل عاش حياته فى قلب العالم؛ فهو يُفضّل الجدّية الأخلاقية فى أشعار براونج[2] أو الحكمة الكلية فى أشعار «شكسبير»، «على الجمال الخالص» فى أشعار كيتس.

ويبدو أن هذا المأزق الظاهرى من منظور نظريتنا، لا يشكل أية مشكلة فجمال الفن، مثل جمال الطبيعة، يعتمد على امتزاج المضمون العقلى بالمجال الادراكى.

(١) جون كيتس J.Keats (١٧٩٥ - ١٨٢١) شاعر انجليزى يعتبر أحد زعماء المدرسة الرومانسية، كان بارع التصوير، صادق العاطفة، وكما كان يكثر من الاعتماد على الأساطير اليونانية، توفى بداء السل وهو فى ميعة الصبا. (المترجم).

(٢) روبرت براونج R.Browning (١٨١٢ - ١٨٨٩) شاعر انجليزى يعتبر من أعظم شعراء العصر الفكتورى، فى شعره عاطفة رفيعة ونفاذ إلى صميم الشخصية الإنسانية (المترجم).

ولا أهمية لما فى المضمون العقلى من فقر وهزال، فامتزاجه بالمدركات سوف يؤدى إلى ظهور المشاعر الاستاطيقية إلى درجة ما. فلو صحّ أن أشعاراً مثل أشعار كيتس لا تقنع ولا ترضى سوى الشاب ـ وأنا لا أؤكد ذلك ولا أنفيه ـ فلابد أن يكون سبب ذلك هو أن مضمونها العقلى هزيل، وربما ذهب أولئك الذى يعبّرون عن هذه الحقيقة إلى أن الجمال المحض وحده لا يشبعهم ولا يرضيهم، وهم يقعون فى خطأ يرجع إلى استخدامهم لكلمة الجمال بمعنى ضيق أكثر مما ينبغى. والجمال له حدود مشتركة مع كل تجربة استاطيقية، وهو يشمل الانطباع القوى الذى تحدثه إحدى مسرحيات شكسبير بقدر ما يحدثه ما يسمى بالجمال «الخالص» فى قصائد كيتس. أن مسرحيات شكسبير تحتوى، بالقطع، على مضمون عقلى أعمق مما تتضمنه قصائد كيتس... لكنها من هذه الناحية ليست أقل جمالاً من الأخيرة، بل هى على العكس أكثر جمالاً منها.

أما بالنسبة للعلاقة بين المغزى الأخلاقى للعمل الفنى وقيمته الاستطيقية، فإن علينا أن نلاحظ فحسب، أن التصورات الأخلاقية لها نفس الحق الذى لأى تصورات تجريبية غير ادراكية أخرى ـ الحق فى أن تشكل المضمون العقلى للجميل. فأى تصورات بشرية بشرط ألا تكون مقولات أو مدركات معممة، تؤدى إلى ظهور التجربة الجمالية، إذا ما امتزجت بالمجال الادراكى، وليست التصورات الأخلاقية استثناء من ذلك، لكن ليس لها أيضاً أى تفضيل، فقيمتها الأخلاقية، فى الفن تخضع للقيمة الاستطيقية للإنتاج الفنى. فلو أن الفنان اختار التصورات الأخلاقية، فإن واقعة امتزاجها بالعينى هى التى تسلمنا إلى القيمة الاستطيقية وليس واقعتها الأخلاقية التى هى محايدة بالنسبة للفن.

الفن الذى يكون مجرد خادم للأخلاق؛ الفن الذى يكون هدفه مجرد غرس

دروس أخلاقية هو فن ردىء. لا لأنه يحتوى على مفاهيم أخلاقية، بل لأن هذه المفاهيم الأخلاقية بدلاً من أن تمتزج بالمجال الادراكى، قد انفصلت عنه عن عمد، لتصبح تصورات حرة أو تجريدات. وتصور الفن نفسه على أنه يعلم الأخلاق ينطوى على - وسط التجربة الجمالية أو فى نهايتها كنتيجة لها - أن الدرس الأخلاقى سوف يراه المشاهد على أنه درس أخلاقى، على أنه فكرة أخلاقية عامة بمعزل عن الرواية الجزئية أو الشكل الادراكى الآخر الذى تجسدت فيه - أعنى سوف تُرى على أنها تجريد. ويتوقع المشاهد فى نهاية المسرحية - أو القصيدة - أن يقول لنفسه «ما أهمية التواضع»، إلى أية كارثة يمكن أن يؤدى الكبر أو الغرور - أو أن يصوغ أية أفكار أخلاقية عامة أخرى كان المؤلف يقصد غرسها فيه. ومثل هذه الأفكار هى أفكار عامة أو تجريدات عقلية لا علاقة لها بالفن الأصيل، لكن ليس ثمة أدنى مبرر لماذا ينبغى على الفنان أن لا يستخدم أفكاراً أخلاقية فى فنه مثلما يستخدم أى تصورات أخرى كمضمون عقلى على شرط أن تظل هذه الأفكار ممتزجة تماماً بالمجال الادراكى. وحيثما يتم ذلك - على نحو ما هو موجود عند «جوته» و«شكسبير» - يكون لدينا فن يحمل معنى أخلاقياً عميقاً: لكنه مع ذلك لا يعظ ولا يبشر بأية دروس أخلاقية، ولا يُخضع الجمال للأخلاق. ومثل هذا الفن يستحيل أن ينتهك مبدأ الفن للفن.

القضية الأساسية التى ندعمها فى هذا الكتاب هى أن جمال الفن مثل جمال الطبيعة، يتطابق مع التعريف العام للجمال بوصفه امتزاجاً للتصورات التجربية غير الادراكية مع المجال الادراكى. ولابد أن نسلم بصفة عامة وشاملة أن أعمال الفن تحمل - بطريقة أو بأخرى، الجانبين معاً: الشكل العينى الخارجى، والمضمون الروحى الداخلى. أما بخصوص الشكل العينى الخارجى فكل عمل فنى هو موضوع فردى أو مركب من موضوعات من نوع ما. الأعمال المعمارية من

الحجارة، والموسيقى من الأصوات الطبيعية، والتصوير (الرسم) من الألوان، والشعر من الكلمات والصور. وفى كل حالة هناك تواجد أو حضور للمجال الادراكى. فلن يكون هنا انكار لعينية الفن. والجانب الذى ينبغى علينا أن نشدد عليه ونوضحه من نظريتنا، بصفة خاصة، هو الطابع العقلى للمضمون. لأن هذا الجانب لا يسهل دائماً التعرف عليه بدقة. فلا يمكن أن ننكر، مثلاً أن دراما «بروميثيوس طليقا» لشلى [1] تزخر بتصورات الشاعر لما وجد عليه العالم، ولما ينبغى أن يكون عليه فى آن معاً. وفن المعمار القوطى بُنى على أساس بعض المثل العليا المسيحية. ويعبّر النحت الاغريقى، بين أشياء أخرى، عن تصورات اليونانيين الدينية. وتجسّد التراجيديا الاغريقية فكرة القدر. وتلك مسائل واضحة للغاية. لكن يمكن أن تكون هناك مجادلات حول ما إذا كانت هذه التصورات هى الجانب الروحى الجوهرى فى الأعمال الفنية. وربما أنكر البعض أن يكون جمالها معتمداً على امتزاج هذه التصورات مع المجال الادراكى. فقد يقال، مثلاً أن الفن بدلاً من أن يكون امتزاج الأفكار مع المدركات هو بالأحرى تعبيرعن الانفعالات فى شكل عينى. فهو انفعالات مرتبطة بفكرة القدر أو مرتبطة بمعتقدات دينية يونانية أو مسيحية، هى التى تشكل جوهر الشعور بالجميل، وعلى الرغم من أن بعض أنواع الفن يتضمن تصورات فان بعضها الآخر لا يتضمن هذه التصورات ـ كما قد يقال ـ بل قد يتضمن انفعالات خالصة. فالشعر الغنائى والموسيقى هى أشكال من الفن يمكن اختيارها كأمثلة محببة عند أولئك الذى يريدون تأكيد أهمية الانفعال فى التجربة الجمالية (الاستطيقية).

(١) بيرس شلى P. Shelley (١٧٩٢ ـ ١٨٢٢) شاعر انجليزى هو أحد كبار الشعراء الرومانسيين فى الأدب العالمى كله، مات غرقاً وهو فى ريعان الشباب، من أشهر أشعاره «ثورة الإسلام» عام ١٨١٨ ودراما «بروميثيوس طليقا» «الغنائية عام ١٨١٩ . ومرثاة «أدونيس» عام ١٨٢١ (المترجم).

وسوف نرى أن تعريفنا للجمال لا يتضمن أية اشارة إلى الانفعال، ومع ذلك فكثرة من الفنون انفعالية بدرجة عالية، ومن المرجع أن يتضمن كل فن عنصراً ما من عناصر الانفعال، ومن ثم فمن الواضح أن مشكلة علاقة الانفعال بالجمال تحتاج إلى بحث. ومع ذلك سوف يكون من المناسب أن نترك هذه المشكلة الآن لبحثها فى الفصل التاسع وعنوانه «ملاحظات حول الفنون الجزئية».

اننا عندما نزعم أن التصورات العقلية تشكل جوهر العنصر الروحى فى كل عمل فنى، فقد يعترض معترض على ذلك بقوله: أن الفنانين وعشاق الفن على وعى بهذه الحقيقة. فقد يجد الناقد أو الفيلسوف تصورات مختلفة متجسدة فى العمل الفنى. وقد يكون الفنان نفسه على وعى بوجود هذه التصورات أو حتى ربما أنكرها. فقد ينكر أنه فكر فى معظم هذه التصورات وأنه أخذها عن عمد من العالم أو من الحياة وجسّدها لغرض ما فى فنه، وربما يكون المشاهد للعمل الفنى هو نفسه غير واع لجماله، وغير واع أيضاً بوجود هذه التصورات، وقد يقال، إذا كان الفنان نفسه لا يعى تماماً وجود هذه التصورات فى عمله الفنى، فمن المؤكد أنه من الوقاحة أن يقرر الفيلسوف أنها موجودة وأنها تشكل جوهر الجمال.

غير أن هذا الاعتراض يقوم على سوء فهم. فمن المؤكد أن أحداً لا يزعم أن الوعى الفنى المعتاد يصوغ أولاً تصوراً مجرداً أو مجموعة من التصورات، ويتناولها أمام ذهنه على أنها تصورات، ثم بعد ذلك يضعها فى مادة عينية. ففى الوعى الفنى المألوف على العكس، لا توجد التصورات، على نحو حر أبداً، بل توجد منذ البداية ممتزجة مع المدركات فى شكل عينى. فالفنان بما هو كذلك، ليس فيلسوفاً، ولا هو رجلاً من رجال العلم، ولا يغالى فى التفكير بمعنى التنظير المجرد، وإنما هو يفكر فى العينى منذ البداية. وتترك الحياة انطباعاتها عليه. فيصب هذه

الانطباعات فى فنه، دون أن يصنفها تصنيفاً عقلياً. ومعظم الفنانين الجادين الحقيقيين هم أولئك الذى لا يعوون خصائص انطباعاتهم. فالشاعر يغنى كما يغنى الطائر بتلقائية. وقد تكون أغنية الطائر معبّرة إن لم تكن عن الفرح فعلى الأقل عن الأرواح الحيوانية الممتلئة مرحاً وحيوية. لكن الطائر لا يعى ذلك لأنه لا يفكر. ويعبّر الفنان عن تصوراته فى الوسط العينى، لأنها لا توجد فى ذهنه أبداً بطريقة أخرى أو بأشكال أخرى. أن رؤيته للعالم هى فى جوهرها، تصور مجرد للعقل، لكنها لا توجد فى ذهن الفنان على أنها تجريد. بل توجد فى العينى، أعنى فى شكل فنى. ولو أنها وضعت له، إذا ما وضعها له الفيلسوف كتجريد، فأنه قد يفشل فى التعرف عليها كعنصر من عناصر عمله الفنى. وقد ينكر تماماً أن يكون عمله الفنى مبنياً عليها.

وعلى الرغم من أنه قد يكون من الممكن، من الناحية النظرية، أن يكون العمل الفنى الأصيل قد أنتجه تكوين واع لتصوّر عقلى مجرد، ومن ثم قد نتج عن امتزاج متعمد مع المجال الادراكى - فإن مثل هذا المسار ليس هو المنهج المعتاد للفنان، ومن المحتمل جداً أن يؤدى إلى فن ردىء. أو تعبير مجازى، أو نزعة عقلية زائفة. إذ يبدو أن العقل اللاواعى هو الذى يمزج، عادة، التصورات مع المدركات لأن العقل الواعى إما أن يكون لا قدرة له على مثل هذا المزج. وإما أنه قادر على انجازه بطريقة ناقصة للغاية. وربما كانت المحاولة الواعية المتعمدة لمزج الأفكار بالمجال الادراكى هى خطأ أولئك الذين يسميهم «برناردشو» الفنانين الفلاسفة. ونتيجة المسار الذى سلكوه هى تصورات مجردة ونظريات تبرز واضحة فى عملهم، كما تبرز العظام ناتئة من اللحم فى الجسم. فالفنان عادة لا يكون على وعى بتصوراته، لأنها لا توجد أبداً فى ذهنه بوصفها تصورات فى أى وقت، فهو لا يفكر فى نظريات بل فى رؤى ومشاهد.

وهذا هو السبب الذى يجعل الفنانين أحياناً يوصفون بأنهم،أو يعتقدون أنهم، بلا آراء أو اقتناعات. فالفنان الخالص، بما هو كذلك لا معتقدات له. وهو ليس مهتما بالنظريات، ولو كانت لديه معتقدات أو آراء فما ذلك إلا لأنه موجود أكثر من فنان. فالآراء، والمعتقدات والنظريات هى كلها أمور مجردة: أعنى تجريدات. وما دام الفنان يفكر فى العينى، فإن التجريدات لا تجد طريقها إلى ذهنه بسهولة. غير أنه من الصواب مع ذلك أن نحلل رؤية الفنان العينية إلى مجال ادراكى ومضمون تصورى، على الرغم من أن الفنان صاحب الحظ الضئيل من التجريد والتحليل لا يعى هذه الحقيقة بل ربما أنكرها.

عدم وعى الفنان بتصوراته الخاصة، هو فى الواقع ناتج من ذلك الجزء من تعريفنا للجمال الذى يؤكد أن المضمون العقلى لابد أن يمتزج بالمجال الادراكى حتى أنه لا يمكن تمييز أحدهما عن الآخر. ويكتمل امتزاجهما عند الفنان الأصيل حتى أنه فى التجربة الاستاطيقية الخالصة لا يكون الفنان وحده هو الذى لا يدرك وجودهما المنفصل، بل المشاهد أيضاً. لقد اختفت التصورات فى المدركات، تماماً كما يختفى الأكسوچين والأيدروچين فى الماء، وذلك يتطلب كيمائياً لتحليل الماء، كما يتطلب فيلسوفاً لتحليل العمل الفنى. وهذا التحليل ليس جزءاً من التجربة الجمالية (الاستاطيقية)، وإنما هو فعل مترتب على العقل النظرى التحليلى. ولو أن مشاهد العمل الفنى كان على وعى، فى لحظة التقدير الجمالى، بالتصورات كتصورات، لدمرت هذه الحقيقة التجربة الجمالية التى تعتمد بالضبط على هذه الواقعة: وهى أن العناصر العقلية والعناصر الادراكية تمتزج امتزاجاً كاملاً.

ولقد حاول كثير من الفلاسفة أن يجدوا أساساً فلسفياً محدداً لقسمة الفن إلى فنون جزئية، وتنظيم هذه الفنون الجزئية فى ترتيب الأعلى والأدنى. كما هى

الحال فـيمـا يسمى بتنويعـات الجميـل، ونحن مدينون لكروتشـه فهو الذى جـعلنا نتحق تحقـقاً كاملاً من واقـعة أن قسمة الفـن إلى فنون جزئية هى قسمـة تقوم على أسس تجـربية، وليس عـلى أسس فلسفـيـة. فلا يوجـد سوى مـبـدأ فلسفى واحـد للجمـال كله، أما النظريات الاستاطـيقية الخـاصة بالموسيقى، والتـصوير (الرسم)، والنحت فـلا هى ممكنة ولا هى مـرغوب فـيهـا؛ ومع ذلك فـالحدود الفـاصلة بين الفنون ليست تـعسفـيـة تماماً مـثل الحدود الفاصلة بين تنويـعات الجمـيل: فالجليل، والعظيم، والفـخم، والمحـبوب، والوسـيم، والمليح.. الخ. تنعكس ظلال الواحـدة منها علـى الأخرى بدرجة لا يمكن ادراكـها. لكن القـصيدة لا تعكس ظـلها على التمثال، ولا السوناتا فى الكاتدرائية القوطيـة. إذ تعتمد الفروق أو الاختلافات فى تنويعات الجـميل على الفروق فى التـصورات الممتزجـة. فالفروق أو الاختـلافات بين الفنون تعتمد أساساً على الأنواع المخـتلفة من المجال الادراكى الذى يستخدمه الفنان كـوسـيط فى التـعبيـر. ومن الواضح أن الاخـتلاف الرئـيسى بين الـشعـر والموسيقى يكمن فى واقعة أن الشعر يتألف من ألفـاظ مفهومة واضحة فى حين أن الموسيقى تتألف من أصوات غير مفهومة بوضوح. ويختلف التصوير (الرسم) عن الموسـيقى فى أن الأول يوجـد فى وسط من الألوان المرئية، فى حـين أن الموسيـقى توجد فى وسط من الأصوات.

غير أن هذه الألوان من القسمة ليست فلسفية على نحو أصيل، لأننا يمكن أن نبيّن المبرر أو المبدأ الذى جعل الوسيط العـينى فى فنون معينة على ما هو عليه. فإذا كان الجمال هو امتزاج مضمون عقلى مع مجال ادراكى، فإن الروح البشرى عندئذ سوف تحـاول أن تلقح بتصـوراتها أى نوع من المجال الادراكى. وسـوف تنجح مع بعضهـا، بينما تفشل مع بعضـها الآخر. وفى المجال الذى تنجح فيـه سيكون عندنا فنون معينة. والنتـيجة تحكمها العَـرضَية والصدفة، أعنى أنه يتـصادف وجود أنواع

مختلفة من المدركات مناسبة لاستقبال التصورات البشرية. وليس ثمة مبرر لذلك يمكن أن نعثر عليه فى طبيعة الجمال نفسه، كما أنه لا يعنى أن نظرية الجمال تختلف باختلاف الفنون المختلفة.

ونظرية الحدود المزعومة للفنون الخاصة هى أيضاً مشكلة، لكنها لا تندرج فى دائرة علم الجمال أو الاستطيقا. ولقد بذلت المحاولات لاستنتاج حدود كل فن من الطبيعة الجوهرية التى يخضع لها هذا الفن. وهكذا زعموا أن فنَّ النحت مقيد بالتعبير عن الملامح الدائمة فى الشخصية البشرية، وليس فى استطاعته التعبير عن أوجه مؤقته عابرة من المشاعر؛ لكن التصوير قادر على أن يفعل ذلك. وهكذا نجد أن التمثال يعرض الملامح الدائمة للعقل النبيل، والجدّية الأخلاقية العالية، وقوة الارادة وما إلى ذلك. لكنه لا يعرض الدموع والابتسامات، ولا الحالات العابرة من المشاعر كالدهشة، والغضب والفرح ... الخ. والتصوير ـ من ناحية أخرى ـ يمكن أن يصور أعظم الحالات والانفعالات سريعة الزوال. غير أن التصوير مقيد بحدود لحظة زمانية واحدة، فى حين أن الشعر والموسيقى، بما أنها فنون يدخل فيها التتابع الزمانى، فإنها قادرة على تصوير أفعال أطول.

وليس ثمة شك فى أنه يوجد فى جميع هذه الأفكار عنصر من الحقيقة، لكن الحقائق المتضمنة فيها تجريبية وتعسفية. فهى لا تستطيع ـ كما افترضوا ـ أن تُستنتج منطقياً من الطبيعة الأساسية أو التعريف الجوهرى لكل فن، لأن الفنون الخاصة لا يمكن تعريفها تعريفاً علمياً دقيقاً، كما أنها لا تمتلك طبيعة جوهرية فيما عدا الطبيعة الجوهرية للجمال التى هى مشتركة بينها جميعاً. وعندما تتقرر هذه الحدود المزعومة للفنون وتصبح معتقدات جامدة، وتنحط لتصبح قواعد ـ تشبه القواعد المستمدة من التعريفات المزعومة من تنويعات الجميل ـ فإنها تكون عرضة لأن

تذروها الرياح مع كل ابداع جـديد لفنان خـلاقّ. لقـد تجاهـل «أبسـتـين» Epstein حدود فن النحت التى تجعله يعرض الملامح الدائمة فى الشخـصية البشرية، فصوّر دموع الطفل وابتـساماته، كمـا صوّر التعبـير الهادىء والمسـالم لطفل نائم. وسواء نجـحت هذه المحـاولات أم لا، فذلـك أمر متـروك للناقـد الفنى، لا للفـيلسـوف ليحـسمه. غـير أن طبيـعة الوسيط الذى يسـتخدمـه الفنان تفرض عليه بغـير شك حدوداً أو قيودًا. لكن ما هى، على وجه الدقة، هذه القيود، فذلك سؤال لا يمكن أن نجـيب عنه إلا بالتجـربة، لا عن طريق أى تعـريف، ولا أى نظرية أو مبـدأ. ولما كان السؤال تجـريبياً على هذا النحو، فهو ليـس ما يبحث عنه فيلسوف الاسـتـاطيقا وإلا كان متطفلاً، إذ لابد أن نترك هذه المشكلة للفنانين ونقاد الفن.

غـير أن القـول بأن تصـور حـدود للفنون، داخل مـجـال الفلسفـة، قـد يكون مشـروعاً إذا نظرنا إليه فقط على أنه وصـف لفنون الماضى. وهو غير مشـروع تماماً عندما تصاغ هذه الحدود فى «قـواعد» وتفرض كقيود على فن الحاضـر والمستقبل. أن حدود النحت التى تقول أنـه يعرض الملامح الدائمة قد تكون صحـيحة لوصف النحت الاغـريقى، والنحت فى العصـر الحديـث، لكن الحكم على فن «أبسـتـاين» Epstein بأنه ردىء لأنه ينتهك هذه «القاعدة» المزعومة هو حيلة أو ذريعة من عقل متدنى محروم من الشعور الفنى الذى تصدر عنه جميع القرارات النقدية الأصيلة، ويحاول أن يسـتبدل بها مـجموعة من قـواعد الخبرة. وقل مـثل ذلك فى الشخص الذى يدين الروايات الدرامية كتوماس هاردى[1] على أساس أنها تعرض الإنسان على أنه تُمسك به قـوى عمياء مميتـة، بينما ينبغى أن تعرض المأسـاة لعدالة الكون،

(١) توماس هاردى Thomas Hardy (١٨٤٠ - ١٩٢٨) روائى وشاعر انجليزى. يعتبر من أبرز أدباء العصر الفكتورى كـتب رائعته «عـودة المواطن» عام ١٨٧٨، هجر الـرواية عام ١٨٦٩ لينصرف إلى الشـعر ومن أشـهر أعماله فى هذا الميدان: «قصائد من الماضى والحاضر» عام ١٩٠١ (المترجم).

فتلك محاولة لاستخدام ما قد يكون مشروعاً لوصف التراجيديا فى الماضى بوصفها قيداً على فن الحاضر والمستقبل. ومن السهل أن نستنتج من نظرية الجمال أن هذه الحدود لفن التراجيديا حدود كاذبة، ذلك لأن المضمون العقلى للعمل الفنى قد يكون أى تصور من التصورات التجريبية غير الادراكية. ومن ثم فإن تصور القوى العمياء المميتة التى تحكم الكون، ـ ما لم تتم البرهنة بشكل قاطع على أنه تصور غير صحيح، وهو ما لا يمكن أن يحدث أبداً ـ هو تصور له ما يبرره تماماً كمضمون عقلى للعمل الفنى مثل تصور العدالة فى الكون.

وليس هناك ـ من وجهة نظر فلسفية ـ أى أساس للمحاولات التى بُذلت لترتيب الفنون فى نظام من الجدارة. فلا أحد يجادل فى أن الشعر فن أرفع من الخزف، أو أن الموسيقى تنطوى على شكل من الجمال أعلى من فن النسج أو صناعة رباط الحذاء. هاهنا توجد درجات من الجمال. ومن الممكن للفيلسوف أن يحدد المبدأ العام الذى يمكن على أساسه أن نقول أن موضوعاً أكثر جمالاً من موضع آخر، لكنه حين يحاول أن يقول أن هذا الموضوع الجزئى أو هذه الفئة من الموضوعات أكثر جمالاً من ذاك، فإنه فى هذه المحاولة يغزو منطقة الحكم التجريبى وهى ليست منطقته، فليس ثمة مبدأ فلسفى نستطيع بواسطته أن نحكم ما إذا كان التصوير أعلى من فن الموسيقى أو العكس.

ومن ثم فإن نظريتنا الجمالية (الاستطيقية) لن تشمل أية نظريات خاصة عن الفنون الخاصة. فالجمال واحد، وليست له سوى نظرية واحدة. ولا يوجد مبرر يجعلنا نعالج على انفصال موضوعات الأدب والموسيقى، والتصوير، والعمارة، والنحت. ونحن لا نفعل ذلك إلا لكى تغطى الأمثلة التى نسوقها عن حقيقة النظرية العامة للجمال ميداناً واسعاً قدر الإمكان. ومن المرغوب فيه أن نعرض فى كل فن من الفنون الرئيسية امتزاج التصورات مع المدركات الذى يتألف منها طابعه

الجمالى. وفى دراستنا للشروط الخاصة لكل فن لن نتعامل إلا مع ما هو ضرورى لتحقيق هذا الغرض، ونحن الآن سائرون لتنفيذ ذلك، لكن القول بوجود طبيعة استاطيقية خاصة بالشعر، وأخرى خاصة بالموسيقى، وثالثة بالنحت، على طريقة هيجل والاستاطيقيين الأقدم منه، فليس ذلك غير ضرورى فقط، بل يمكن الاعتراض عليه من الناحية الفلسفية. لأنه يعنى أن لكل فن ماهية خاصة تختلف عن ماهية الجمال كله، فى حين أنه لا يوجد فى الواقع سوى ماهية واحدة للجمال كله، كما أن ذلك تطفل غير مأمون من الفيلسوف للدخول فى منطقة غريبة عنه هى المنطقة التجريبية.

❑❑❑



الفصل التاسع

ملاحظات حول

"الفنون الجزئية"


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ملاحظات حول الفنون الجزئية

أنا أرفض كل محاولة للمعالجة النسقية للفنون الجزئية. طالما أن النظرية الاستطيقية التى أقول بها لا مجال فيها لأن تفعل ذلك. ولهذا فسوف أسوق فحسب الملاحظات الآتية حول أهم الفنون وأعتبرها كافية لتوضيح نظريتنا فى كل منها.

أنا أعنى بالأدب أى نوع من الكتابة يكون هدفه الأساسى هدفاً فنياً. وهكذا نستبعد العلم، والتاريخ، والفلسفة من مجال الأدب. ويمكن بالطبع أن تكون كتب العلم، أو التاريخ، أو الفلسفة، مكتوبة كتابة جيدة، وقد يكون لها سمة معينة من الجمال (أو وجهاً استاطيقيا) فالسلاسة، ووضوح الترتيب، هما خاصيتان منطقيتان أكثر منهما استطيقيتان. لكن قد تكون هناك فى أية كتابة براعة فى الأسلوب، وبما أنها نابضة بالحياة فهى تمتلك درجة معينة من الطابع الفنى. ويحدث ذلك عندما ترتدى الأفكار المجردة أردية جاهزة من المجارات الحسية حتى أننا نقترب، للحظة، من منظور تمتزج فيه التصورات بالمدركات. وتتميز الخطابة عن الأدب الأصيل بأنها تستهدف فى العادة غاية خارجية: إما البرهنة على قضية مجردة أو اقناع المستمعين بسلوك معين.

المقالات، والأدب الرفيع، وغير ذلك من الأشكال المختلفة المتنوعة من الكتابة تقف فى منتصف الطريق بين العلم والفن. فالمقال، عادة يأخذ على عاتقه الدفاع عن قضية ما أو حقيقة مجردة. صحيح أنه بمقدار ما يكتب بأسلوب فنى بارع فيه من الامتاع أكثر مما فيه من التهذيب، فإنه يقترب من المثل الأعلى للفن. غير أن هذه

الأنواع من الكتابة الشبيهة بالفن تشارك الفن الأدبى الصحيح فى قدر من الكيفيات الاستاطيقية، لكن يمكن دراستها بطريقة أفضل فى ميدان الأدب الخالص.

ويشمل الفن الأدبى الصحيح أشكالاً كثيرة ومنوعة، والتمييزات الدقيقة بينها هى تمييزات تجريبية، وليست قابلة للتقرير الدقيق. وسوف نختار لدراستنا، أشكالاً توصف فى العادة بأنها أكثر الأشكال أهمية وهى: الدراما، والرواية، والشعر القصصى، وشعر الملاحم والبطولات، والقصيدة الغنائية.

وتشكل الدراما، والرواية، وشعر الملاحم مجموعة. وتكمن خاصيتها المشتركة فى واقعة أن كلاً منها تروى قصة، وتتألف هذه القصة من سلسلة من الأحداث والأفعال يقوم فيها الرجال والنساء، وربما موجودات حية غير بشرية، بدورما. وبالغا ما بلغت ضخامة الاختلافات بين هذه الأشكال الفنية المتعددة، فإن هذه الاختلافات تجريبية فحسب، وليس لها أهمية من وجهة نظر فلسفة الفن. وهكذا فإن القصة تُروى فى الرواية، بينما تمثل فى الدراما. وهذا الاختلاف بالغ الأهمية من وجهة نظر علمية، أما من وجهة النظر التى لا تعنيها سوى ماهية التجربة الجمالية الاستاطيقية، فحسب، فهو مجرد اختلاف سطحى آلى. ولهذه الملاحم أيضاً أو يفترض أن لها، طبائع خاصة بها أى خصائص ذاتية. فالقصة التى ترويها تقع فى مساحة هائلة معينة، ولها فحوى قومى أو ربما كونى. وربما كانت أحداثاً عارضة ترتبط ارتباطاً فضفاضاً إذا ما قورنت بالدراما من حيث وحدة الشكل المتمركزة فيها، وهذه الاختلافات أيضاً، بالغاً ما بلغت أهميتها بالنسبة للفنان أو الناقد الفنى، لا تؤثر فى الجوهر الأساسى للحقيقة الاستاطيقية، وسوف يكون لدينا الفرصة فيما بعد، فى هذا الفصل، لنقول شيئاً عن الاختلاف بين النثر والشعر.

لابد لنا أولاً وقبل كل شيء أن ندرس جانب المجال الادراكي، على نحو ما يظهر في جميع هذه الأشكال من الفن الأدبي الذي تروى فيه أو تمثل قصة أو سلسلة من الأحداث. وهاهنا لابد أن نستعيد التفرقة التي سقناها في فصل سابق بين المجال الادراكي الداخلي والمجال الادراكي الخارجي. وسوف نرى أن هذه التفرقة هي على جانب عظيم من الأهمية بالنسبة لفلسفة الفن فهي تزدونا بمفتاح لحل المشكلات التي لم يتم حلها حتى الآن، بما في ذلك مشكلة العلاقة بين الانفعال والجميل.

المجال الادراكي قد يكون داخلياً أو خارجياً. فأي مجال للوعي يكون مجالاً ادراكياً عندما تكون موضوعاته كيانات فردية عينية، وليست تجريدات، والكيانات الفردية العينية: إما أن تكون مادية خارجية أو تكون نفسية داخلية، فهناك سلسلة من الأحداث في العالم الخارجي أُصبح على وعي بها من خلال حواسي الطبيعية، وذلك هو المجال الادراكي الخارجي. وهناك سلسلة أخرى من الأفكار، والانفعالات، والارادات، تحدث داخل ذهني، وأنا أصبح على وعي بها عن طريق الاستبطان أو التأمل الذاتي وذلك هو المجال الادراكي الداخلي.

وهناك اعتباران بخصوص المجالات الادراكية الداخلية على جانب عظيم من الأهمية للاستاطيقا: الاعتبار الأول: ـ أي عنصر نفسي سواء أكان انفعالاً أو تصوراً، أو فكرة أو شعوراً أو ارداة هو، بما أنه موجود في مجرى الوعي الجزئي، كيان فردي عيني، ومن ثم فإن التصور المجرد، رغم أنه فكرة كلية أي تجريد، فإنه مع ذلك من وجهة نظر سيكولوجية، بوصفه هذه الفكرة الجزئية الموجودة في ذهني أو ذهنك، في هذه اللحظة المعينة من الزمان ـ هو كيان نفسي عيني، فالتصورات عندما تُرى من زاوية الاستبطان (التأمل الذاتي) بوصفها عناصر فردية، في تدفق

وعى شخص جزئى، هى من ثم مدركات وهى قادرة على تكوين جزء من المجال الادراكى الداخلى، فلا شك أن التطور كلى، لكن فكرة «زيد أو عمر» من التطور هى جانب جزئى من وعيه يستطيع ادراكه عن طريق الاستبطان، فهى مدرك داخلى.

الاعتبار الثانى: ـ فى استطاعتنا أن نصبح على وعى بالمجال الادراكى الداخلى، لا عن طريق الاستبطان المباشر فحسب، بل أيضاً عن طريق الاستدلال، فلابد أن نلاحظ بعناية أن المجال الادراكى لا يكف عن أن يكون مجالاً ادراكياً بسبب أنه لا يُرى على نحو مباشر وإنما يستدل عليه فحسب، فالطابع الماهوى لعناصر المجال الادراكى هو فرديتها العينية وليس وعينا المباشر بها، فمثلاً مكتشفو كوكب «نبتون Neptune» أصبحوا على وعى من وجوده لا عندما رأوه، بل باستنتاج وجوده من الانحرافات التى لاحظوها فى الأجرام السماوية الأخرى. ومن هنا فقد حوّلوا مناظيرهم نحو البقعة التى قادتهم إليها استدلالاتهم أن يتوقعوا وجوده فيها، فوجدوه بالفعل. ولقد انقضى وقت كانوا فيه يشعرون بوجوده، لكنهم مع ذلك لم يروه، وخلال تلك الفترة كان شعورهم بوجود الكوكب نبتون هو الوعى بما أود أن أسميه استدلال المجال الادراكى. فلا شك أن الموضوع لم يدرك بالفعل بعد، وإنما هو مجرد استدلال، ومع ذلك فقد كان فى خصائصه الأساسية، مدركاً وليس تصوراً، لأنه لا يزال، رغم أنه لم يُر بعد، كياناً فردياً عينياً قابلاً لأن يُدرك، وليس تصوراً كلياً مجرداً، وبهذه الطريقة فإننا جميعاً قد اعتدنا الوعى بالمجالات الادراكية التى لم نرها؛ بالفعل بعد، فأنا على وعى بوجود جبال عائمة من الجليد فى شمال المحيط الأطلنطى، وبوجود الأقزام فى وسط أفريقيا، مع أننى فى الواقع لم أر أياً منهما. ولكنى أستنتج وجود هذه الموضوعات من واقعة أن أناساً، آخرين،

أثق فى صدقهم، يقولون أنهم شاهدوا جبال الجليد أو شاهدوا الأقزام وهما معاً مدركات وليس تصورات. وهى بالنسبة لى عناصر فى مجال ادراكى مستنتج؛ فالمدرك، من وجهة نظرنا، يعنى أى شيء موجود، ويكون بطبيعته الخاصة، قابلاً لأن يُدرك سواء أدركته بالفعل أم لا. والواقع أن ذلك يعنى: أى كيان فردى عينى - أى شيء ليس كلياً. وقد يُظن أن هناك تحريفاً للألفاظ، حين نسمى ما لم يدرك بعد بأنه مدرك. لكن ذلك لا أهمية له إذا كانت مصطلحاتنا محددة تحديداً سليماً، والمعنى الذى نقصده مفهوم بوضوح.

والآن فأنه من الصواب أن نقول أننا جميعاً وحدنا الذين نستطيع أن ندرك ادراكاً مباشراً الحالات التى تمر بوعينا، ونحن ندرك الحالات التى يمر بها وعى الآخرين عن طريق الاستدلال. فأستطيع أن أدرك ادراكاً مباشراً عن طريق الاستبطان أننى جائع. لكنى لا أستطيع أن أدرك جوع أى شخص آخر. وإنما فى استطاعتى فقط أن أستنتج ذلك مما أراه فى جسده من حركات وتغيرات، أنا لا أستطيع أن أرى ذهنه، أو أن أنظر إليه، كما أنظر إلى ذهنى. لكن فى استطاعتى أن أرى وجهه، وأن أرى ما طرأ عليه من احمرار، وأن أرى فمه يرتعش، وأن أسمع ألفاظاً قاسية فظة تخرج من فمه، وأن أراه يبذل جهداً، أو يعانى. وأنا أعرف أن هذه الحركات البدنية كثيراً ما يسببها بداخلى الشعور بالجوع، فأستنتج أن من المحتمل أن تكون هذه الظواهر البدنية الخارجية التى أدركها قد سببها شعور داخلى بالجوع لا أستطيع أن أدركه. وأستنتج من ذلك أنه جائع، وبصفة عامة فنحن لا نستطيع أن ندرك ادراكاً مباشراً إلا مشاعرنا، وأفكارنا، وتصوراتنا، وارادتنا. بينما نصبح على وعى بمشاعر الآخرين، وأفكارهم، وتصوراتهم، وارادتهم عن طريق الاستدلال أو الاستنتاج. وهذه النتيجة رغم أنها مقبولة عموماً، فقدكانت موضع نزاع وجدال. لكن يبدو لى أن الحجج المستخدمة

لدحضها هى حجج كاذبة وزائفة، وليس فى نيتى مناقشتها هنا[1] أن الحالات التى تمر بوعى الآخرين هى بالنسبة لكل منا، مجال ادراكى مستنتج، ولقد بيّنا فيما سبق أنها حالات مستنتجة. أما أنها مجال ادراكى، فمن الواضح أن ذلك صحيح بالمعنى الذى نستخدم فيه هذه الكلمات طالما أنها كيانات نفسية فردية.

وعندما نستنتج مجالا ادراكياً ممكناً، فربما واصلنا السير لتخيل المدركات، وهكذا نُدرك بالفعل صورها. وهكذا يكون فى استطاعتى أن أتخيل الأقزام، وجبال الجليد، وأنا على وعى أن هذه الصور فى ذهنى عن طريق الادراك المباشر، رغم أننى لم أدرك قط ادراكاً مباشراً جبال الثلج ولا الأقزام بالفعل. وبنفس الطريقة عندما تمثل دراما أمامى على المسرح، فإننى أستنتج من حركات وكلمات الأشخاص أنه دائماً تحركهم أفكار وانفعالات ومشاعر. وأنا لا أستنتج ذلك فحسب بل إنى أتخيل، فى شىء من التعاطف والمشاركة الوجدانية ـ نفس الأفعال والانفعالات والمشاعر بداخلى. وبهذه الطريقة يظهر وعى مباشر معين بها.

وفى استطاعتنا الآن أن نستخدم هذه النتائج فى حل المشكلات الاستاطيقية المرتبطة بالأدب، فى رأيى أن هناك خطأ مبدئياً ارتكبه هيجل وكثيرون غيره من فلاسفة الاستاطيقا، وهو خطأ يكمن فى فشلهم فى التعرف على المجالات الادراكية الداخلية كجزء من الجانب العينى من العمل الفنى. لقد ذهب هيجل إلى أن كل عمل فنى يتألف من معنى روحى وتجسيد حسى وكان ينبغى عليه أن يقول تجسيد عينى. كما وجد أن الجميل هو امتزاج الكلى والجزئى ويتفق ذلك مع

---

(١) ذلك لأن الموضوع ليس حيوياً لمناقشتنا، حتى لو كانت لدينا خبرة مباشرة بأذهان الآخرين، فإن مثل تلك الخبرة سوف تفسرها نظرتنا على أنها مجال ادراكى داخلى، رغم أنها ليست مستنتجة وبالنسبة لتقرير حالة الخبرة المباشرة انظر كتاب صمويل الكسندر «المكان، والزمان، والألوهية» المجلد الثانى ص ٣١ وما بعدها (المؤلف).

التعـريف الذى سقناه، لأن التـصورات المتـزجة فى تعريفنا هى جـانب الكلى فى حين أن الجانب الادراكى هو جانب الجـزئى. لكن هيجل نظر ـ خطأ ـ إلى الجزئى لأغراض استـاطيقية، على أنه يشـمل فحسب ما هو حسـى، وفزيقى، ومادى. فى حين أن الجزئى يشـمل فى الواقع أيضاً مضمون الوعى الفـردى كله. ومن هنا فقد وقع هيجل فى ارتباك تام فيما يتعلق بالمعالجة السليمة بواسطة الاستاطيقا للأفكار، والانفـعـالات، والأهواء، والارادات التى تعـرضـهـا شـخـصـيـات الدرامـا، والرواية،وشـخصـيات الأبطال. وطالما أنه لا يمكن أن يشـملها جانب التـجسـيد الحسى، فلابد أن تندرج فى نظر هيجل تحت عنوان المضمون الروحى. والنتيجة هى أن أى نوع من العناصر السيكولوچيـة سوف يُعدّ ـ عند هيجل ـ مضـموناً روحياً. وطالما أن الانفعالات والارادات، وما إلى ذلك لا تمتلك كلية من أى نوع. فإن هذه النتيجة هى فى الواقع تناقض صارخ لنظرية هيجل الجوهرية التى تقول أن مضمون العمل الفنى هو باستمرار كلى ومن ثم هو المطلق. وكان على هيجل أن يتخلص من هذا التناقض بالتلاعب بكلمـات كلى وروحى، ويحاول بدلاً من ذلك أن يبيّن أن أى مضمون ممكن للذهن هو بطريقة ما كلى.

ولابد أن تُظهر النظرة الصحيحة للدرامـا، والرواية، والشعر القصصى، وشعر الملاحم، أن المجال الادراكى مركب من مدركات وهو يتألف من :

(١) الصور الحسية لسلسلة من الأفعال والأشياء والأشخاص الخارجية.

(٢) الحالات الداخلية سواء أكانت انفعالية أو ارادية أو تصورية للشخصيات.

(٣) الأصوات أو الكلمات الفزيقية التى يُعبرّ بواسطتها عن كل شىء.

فأحد الموضوعات الرئيسية فى مسـرحية «عطيل» لشكسبير هى غيرة «ياجو.. Iago» ونحن لا يعنينا الآن ما هى الغيـرة بصفة عامة، ولا تصور الغيـرة، بل الغيرة

الجزئية عند هذا الشخص المعين المسمى «ياجو Iago» فى هذه المناسبة الجزئية أو تلك. وهذه الغيرة كيان عيني، فردى، نفسي. ومن ثم فهى بالنسبة لنا جزء من المجال الادراكى المستنتج. وينطبق هذا المبدأ نفسه على الأفكار التصورية لشخصيات القصة. فعندما يتحدث «ماكبث» عن الحياة ويصفها بأنها «رواية يرويها معتوه، مليئة بالأصوات والجنون، وفى النهاية لا تعنى شيئاً ... »، أو عندما فلسف «هاملت» الانتحار والحياة بصفة عامة، فإننا نضع أمامنا التصورات العقلية لهاتين الشخصيتين. غير أن هذه التصورات تُعرض علينا بوصفها أفكار «هاملت» أو «ماكبث» ـ أعنى بوصفها عناصر فردية عينية موجودة داخل أذهان جزئية. وهى بما هى كذلك، بالنسبة لنا، أجزاء من المجال الادراكى. وهى بما هى كذلك موضوعات فردية تنكشف أمام ادراكنا مثلما ينكشف تصوير (رسم) منزل أو شجرة. ومن هنا فإن ملاحظة «كروتشه» القائلة بأن: «القواعد الفلسفية التى توضع على لسان شخصيات التراجيديا أو الكوميديا تؤدى وظيفتها، لا على شكل تصورات، بل على هيئة خصائص وسمات لهذه الشخصيات..» ـ هذه الملاحظة صحيحة تماماً، وهى تفيد فيما نقول. لكنها لا تبرهن كما تخيل كروتشه ـ على أنها أصبحت «حدوساً» بالمعنى الغريب الذى يستخدم فيه هذه الكلمة. وإنما هى ببساطة مدركات.

وتقدم لنا غيرة «ياجو» مثلاً جيداً لعبث وعقم محاولة وضع جميع انفعالات شخصيات المسرحية فى جانب المعنى الروحى، فالغيرة التى يصورها المؤلف ليست على الاطلاق غيرة كلية. انها الغيرة الجزئية عند شخصية «ياجو». ومن الصواب بدون شك أن نقول أن الغيرة هى انفعال بشرى كلى، لكن ذلك ليس كلية التصور. كما أننا لا نستطيع أن نهبط بغيرة «ياجو» إلى مستوى الشعور الذى ينشأ من أحد المؤسسات العقلية مثل مؤسسة الزواج الذى يؤدى تطور «الفكرة» إلى

ظهوره[١]. وبذلك تصبح كلية ضمناً ومؤسسة على العقل وفى ذلك تبرير لها.

ليس من الضرورى أن نضرب أمثلة من مسرحيات أخرى، أو شعر ملحمى أو قصصى، فحيثما أعتمدت الشخصية الأساسية فى العمل الفنى على كشف سلسلة من الأفعال البشرية، فسوف تكون هناك الأفكار، والمشاعر، وجميع الحالات الشعورية الأخرى للشخصية التى يتم تصويرها من جانب من المجال الادراكى، فأين يوجد إذن المضمون العقلى؟

يعتمد المضمون العقلى على مجموعة ردود الأفعال العقلية للفنان على العالم الذى يعرضه فى عمله الفنى. فالفنان سواء أكان كاتباً مسرحياً، أو مصوراً، أو نحاتاً، أو موسيقياً ـ له موقفه الجزئى الخاص تجاه العالم: والحياة، والأشياء، والناس. وهذا الموقف، ورد الفعل العقلى، لا يوجد، عادة، فى ذهن الفنان فى شكل مجرد من التصورات الحرة. بل يوجد على نحو عينى، ممتزج بالفعل مع المدركات، وربما أطلقنا عليه لهذا السبب اسم: رؤيته الخاصة للحياة. لكن ذلك، من حيث الأساس، نتاج للعقل، المؤسس على التصورات، والمؤلف من التصورات. ولكل أمة وجهة نظر خاصة تجاه الحياة، ونحن نتحدث عن عقلية اليونان أو الألمان أو الانجليز. وتظهر هذه العقلية فى العمل الفنى، الذى يتسم بسمات كل أمة. ولكل واحد منا أيضاً، كأفراد، سواء أكان فناناً أم لا، رد فعله العقلى الخاص على الأشياء، وتصوره الخاص عن العالم والحياة.

ومن الصعب الامساك بهذه المواقف أو الاتجاهات العامة وعزلها، وتعريفها، فهى روّاغة. وهى على ما هى عليه تعبر عن سمات كل شخصية. وأحياناً، على

---

(١) المقصود هنا «الفكرة Idea» عند هيجل، وكذلك وضع الانفعالات فى جانب «المعنى الروحى» الذى تحدث عنه المؤلف فى الفقرة نفسها فهو هنا يعرض لأفكار هيجلية بالنقد (المترجم).

الرغم من أننا لا نستطيع أن نصوغ فى كلمات موقف شخص ما من الحياة. فإننا ننتهز فرصة ينطق فيها بملاحظة لتكون سمة لشخصية هذا الرجل. فنقول: «لا أحد سوى عمرو، يمكن أن يقول ذلك، ما أروع عمرو!». وعلى نحو عام وتقريبى نلخّص وجهة نظر الرجل من العالم بكلمات مثل: أنه متفائل، أو متشائم، أو مولع بالمتعة، أو أنه مستسلم، أو مرح، أو كئيب، أو ساخر، مبتهج، متسامح ... وما إلى ذلك.

ويجسد الفنان رؤاه عن الحياة والأشياء، والناس ـ التى كثيراً ما لا يكون هو نفسه على وعى بها ـ فى فنه. وذلك هو المضمون العقلى لفنه، أنه لا يوجد فى ذهنه، ومن باب أولى لا يوجد فى فنه كشىء مجرد.

وهذا المضمون يمتزج امتزاجاً تاماً بالمجال الادراكى، بل يوجد كقصة أو سلسلة من الأفعال البشرية أو كرؤية. أما ردود الأفعال العقلية التفصيلية للفنان فمن المستحيل، من الناحية العملية، استخلاصها من عمله الفنى. فهى متشابكة ومعقدة ورواغة، لدرجة أن التحليل يفشل فى الامساك بها فهى يمكن فقط الشعور بها فى العمل الفنى. لكنا يمكن أن نتعرف على الطابع العام للموقف العقلى عند الفنان، فروايات «توماس هاردى» تعرض وجهة نظر مأساوية شهيرة عن الحياة. و«أنا تول فرانس»[1] يرى جمع الأشياء بلون من ألوان التسامح الكلى. والعالم عند چورچ ميريدث[2] هو مدرسة، يتدرب فيها السيدات والسادة من الطبقة العليا. أما شللى فنظرته إلى الحياة مثالية، مليئة بالحماس الجاد والمساعى

(١) أنا تول فرانس Anatole France (١٨٤٤ ـ ١٩٢٤) روائى فرنسى غلب على أدبه التهكم اللاذع، وتميز أسلوبه بالنصاعة والوضوح (المترجم).

(٢) چورچ مريديث G.Meredith (١٨٢٨ ـ ١٩٠٩) روائى وشاعر انجليزى تتميز آثاره ببراعة الحوار، والنفاذ إلى أعماق النفس الإنسانية (المترجم).

الأخلاقية. أما شكسبير فقد اعتصر كل الحكمة فى جميع العصور.

وربما اعترض معترض قائلاً أن هذه المواقف العامة من الحياة مثل التفاؤل والتشاؤم، والنظرة الكلية، أو المرحة أو العابثة، ليست تصورات عقلية على الاطلاق، وإنما هى بالأحرى مواقف انفعالية الطابع. فالحزن، والمرح، والاستسلام، والاكتئاب وما شابه ذلك هى مشاعر لا معارف. غير أن الحقيقة الوحيدة فى ذلك هى أن الفنانين ـ ونحن جميعاً فنانون إلى حد ما ـ لا يعزلون تصوراتهم أو يحررونها فى تجريد خالص من جميع العناصر الذهنية الأخرى، وإنما هى توجد مطمُورة أو مدفونة فى المضمون الممتزج العام للشعور. فهى ترتبط وتتداعى مع المشاعر والانفعالات، وليس فى استطاعتنا فك الخيوط المتنوعة فى الحياة الواعية. غير أن قليلاً من التدبر سوف يبيّن لنا أن هذه المواقف العامة وردود الأفعال للحياة التى نسميها بالمتفائلة والمتشابهة، أو المستسلمة أو الكلية وما شابه ذلك هى فى جوهرها تصورية. فالانفعال الأصيل قصير الأمد، ويحدث مصادفة عن طريق مثير من الموضوعات الجزئية: فالخوف والجوع، والغيرة هى انفعالات أصيلة وهى تملك هذا الطابع، فأنا أرتعد، مثلاً، إذا ما صوّب متسول مسدساً إلى رأسى. وهذا الرعب يستمر فقط طالما استمر هذا الموقف الجزئى الذى أثاره. ولا تتضمن انفعالات جديدة من هذا القبيل أى موقف عام تجاه الحياة، فالحيوانات تشعر بالخوف، والجوع والغيرة بحدة كما يشعر الإنسان لكن الموقف تجاه الحياة ـ رغم أنه قد يحتوى على سمة انفعالية ـ فإنه ليس فى ذاته انفعالاً. وإنما هو يعتمد دائماً على أساس عقلى، وهو لا يكون ممكناً إلا مع موجودات عاقلة؛ فالحيوانات تشعر بالانفعالات، لكن لا يوجد حيوان متشائم أو متفائل، فإذا ما كان الحيوان مروعاً تماماً، فإنه ربما كفَّ عن المقاومة، لكنه لا يكون قادراً على اتخاذ موقف ذهنى للاستسلام. وقد يقوم الحيوان بالقفز واللعب أثناء امتلائه بالصحة والعافية، لكنه

غير قادر على المرح والابتهاج فهو لا يضحك، فالكلب يغضب إذا ما أخذت منه عظمة، لكنه لا يعرف الحزن والاكتئاب أو الكلبية Cynicism[١].

وأساس جميع هذه المواقف تجاه الحياة هو النظرة العامة للحياة - أعنى مركباً للتصورات العقلية من نوع ما. ويكون الإنسان متفائلاً إذا ما اتخذ نظرة تجاه الأشياء تنطوى على الأمل، لأنه يؤمن ايماناً عقلياً - ربما من غير وعى ودون أن يعبر عنه - بأن الأشياء سوف تتحول فى النهاية إلى الأفضل. أو يكون مكتئباً سوداوياً لأنه يؤمن بأن الحياة تحتوى من العذاب والآلام أكثر مما تتضمن من السعادة. أو أنه يستسلم لأنه يعتقد أن مقاوومة الآلام تجعل الألم أسوأ. أو أنه ساخر (كلبى) لأن خبرته قد أظهرت له كمية البواعث الشريرة المنتشرة حتى فى الأعمال التى تبدو فى ظاهرها حسنة. ونحن نجد لدينا فى جذور أمثال هذه المواقف، معتقدات، وآراء، واقتناعات، ووجهات نظر - أعنى تصورات عقلية. والقول بأن هذه المواقف العامة من الحياة يمكن أن تكون أحياناً مؤقتة، أو حتى وراثية، أو قد تسببها، إلى حد ما، الظروف الفزيقية للصحة، والواقعة الأبعد التى تقول أنها لا تظهر فى ذهن الإنسان كمعتقدات متحققة، كتجريدات، بل بالأحرى على أنها مشاعر - ذلك كله لا يؤثر فى حقيقة النتيجة التى انتهينا إليها. فنحن لسنا معنيين هنا بأصلها، ولا بشكلها الذهنى، بل بطبيعتها الداخلية. ومن الواضح أنها تصورية من حيث طبيعتها الأساسية.

---

(١) مدرسة فى الفلسفة اليونانية كان زعيمها «أنتستانس» يجتمع بتلاميذه فى مكان اسمه «الكلب السريع» ومنه استمدوا الاسم. أو لأنهم كانوا يعيشون كما يعيش الكلب محتقرين ملذات الحياة، أو لأنهم كانوا ينبحون على الرذيلة كما ينبح الكلب الحارس عند الخطر. وهم فى ميدان الأخلاق يحتقرون العرف والعادات والأخلاق الشائعة، ويشترطون لمن يريد الانضمام إلى جماعتهم أن يتنازل عن مكانته الاجتماعية، وقد تطلق كلمة «كلبى» على الساخر مكر المبادىء المقررة (المترجم).

أن التعبير عن الانفعالات الخالصة بما هي كذلك لا يصنع فناً؛ إذ لو صحّ ذلك، لكان تيار الانفعالات عند الحيوان الذى يتعقبه عدو، أو التعبير الطبيعى عن جوع الإنسان، أو كراهيته، أو غيرته، يمكن أن يكون فناً. ومن الواضح أن هذه الجوانب الطبيعية الحيوانية أو التعبيرات البشرية للانفعال ليست فناً، فأن أولئك الذين يصرون على الايمان بأن مضمون الفن هو الانفعال، أحياناً يرون مبدأ الاختلاف فى الذاكرة. فهم يعتقدون أن التعبير المباشر عن الانفعال الفعلى ليس فناً. وانما الفن هو التعبير عن انفعال نتذكره، غير أن من المستحيل أن نرى كيف تصنع الذاكرة هذا الاختلاف. أن التعبير عن انفعال نتذكره، والتعبير عن انفعال حاضر لن يختلفا إلا فى أن الأول سوف يتحول ليصبح أى شيء شاحب وبارد ولا لون له، وإلى محاكاة باهته للانفعال الأخير. ومن المؤكد أن ذلك لن يصنع الاختلاف بين التعبير الطبيعى والفن. والحق أن أولئك الذى يشددون على الطابع الانفعالى للفن يفشلون فى التمييز بين الانفعال وما قد يطلقون عليه ـ بسبب عدم عثورهم على مصطلح أفضل ـ اسم: المشاعر. ولا تمتلك الانفعالات أى عنصر عقلى أو معرفى، وهى موجودة عند الحيوان بقدر ما هى موجودة عند الإنسان تماماً. فى حين أن المشاعر من حيث ماهيتها: عقلية ومعرفية. فهى تصورات لم تتحقق؛ وهى لم تتحقق بسبب أنها لم ترتفع إلى مستوى التجريدات الحرة. ولا تزال مطمورة فى رحم الوعى. ونحن نتحدث عن شعورنا بأن شيئاً ما شر، وأن كارثة ما على وشك الحدوث. وأن الأمور سوف تتحسن. وأن أصدقاءنا لن يتخلوا عنا. وأن أسعار السوق سوف تهبط. كما أننا كذلك نشعر فى الموسيقى الدينية بالحضرة الالهية، أو نشعر فى الشعر الغنائى بالمرح أو الحزن أو اكتئاب المزاج عند الشاعر أو نشعر فى المسرحية أو الرواية، بدلاً من أن نفكر، بموقف

الفنان من الحياة. وأمثال هذه المشاعر ليست انفعالات: وإنما هى معارف تصورية. ونحن لا نفكر فيها كتصورات، لأننا لسنا فى مجال العلم بل الفن، فالتصورات ممتزجة بالمجال الادراكى، الذى يمكن أن يعتمد على الانفعالات أو الأفعال أو الصور الحسية. والنتيجة هى أننا نشعر بها بدلاً من أن نفكر فيها. والخلط بين المشاعر من هذا النوع وبين الانفعالات هو خطأ جسيم.

لا ينبغى أن نفترض ـ مما سبق أن قلناه ـ أن المضمون العقلى الوحيد للمسرحية أو الرواية العظيمة هو تصور واحد مفرد عندما يتحقق كموقف تجاه الحياة، فإنه يمكن أن تلخصه كلمة واحدة مثل «الكلبية» أو «التشاؤم». أن المضمون العقلى لأى عمل فنى متميز، يعتمد على مركب من تصورات لا حصر لها، تبلغ من التعقيد والتنقيح درجة تجعلها تحرر نفسها من المجال الادراكى، غير أن تخليصها وعزلها، هو مهمة مستحيلة من الناحية العملية. وكما أن الفعل يفض نفسه، فانه تنشأ فى كل لحظة ردود أفعال عقلية جديدة. ولا يتضمن ذلك فحسب تصورات عامة واسعة للحياة بل أن للفنان أيضاً آراءه، «ومشاعره» تجاه كل شخصية أو كل شىء يصوره. فهو يستجيب بطريقة عقلية لأصغر حادثة، وقد تقدم أية صفة أو لمحة فى الأسلوب تعبيراً عن النظرة العقلية للمؤلف. ان وصف ملابس المرء أو حتى حاجبيه، أو انعطافة ساخرة أو متعاطفة فى ملاحظة تافهة أو فعل لإحدى الشخصيات، واهتمام أحد المؤلفين بتفصيلات قد لا يهتم بها مؤلف آخر ـ جميع هذه الأشياء سوف تجسّدها تصورات الفنان عن الناس والأشياء. وجميع هذه التصورات متضمَّنة فى المضمون العقلى لفنه، فإذا ما قلنا أن المضمون العقلى لروايات "توماس هاردى" هو النظرة المأساوية للحياة، فأن ذلك قد يصدق بمقدار ما ينطبق على روايات، ولكنه وصف هزيل لثروة الفكر التى يجسّدها هذا الكاتب فى كتبه.

وقد يعترض معترض قائلاً أنه فى كثير من الروايات العظيمة والمسرحيات العظيمة، تعتمد ماهية فن المؤلف على أن ينأى المؤلف نفسه بآرائه بعيداً عن العمل الفنى. فهو لا يكشف عن موقفه تجاه الأحداث والشخصيات، كما أنه لا يقف إلى جانب شخصية دون أخرى ولا يُبدى أى تعاطف، ولا يقدم تعليقات. أنه ببساطة يعرض الشخصيات وأفعالها بموضوعية، حتى لتبدو أحداث المسرحية وكأنها تحدث بذاتها كما هى الحال فى الحياة الواقعية. ولقد استخدم كثير من الفنانين مثل هذا المنهج الموضوعى. وباستطاعتنا أن نسوق «فلوبير»[1] فأى إنسان قرأ روايته «مدام فاليرى» يستطيع أن يرى أن المنهج المستخدم هو ببساطة تقرير ما يحدث. فهو يروى وقائع محض بصراحة وبلا تعليق.

وهذا كله ـ رغم صحته التامة ـ ليس له أدنى تأثير على المشكلة التى تناقشها، فنحن لا ندرس مناهج الفنان، بل ماهية فنه. وما يسمى بالمنهج الموضوعى، ليس سوى طريقة أكثر مهارة وأقل سذاجة، لا جبار ردود المؤلف العقلية أن تكون فى بيتها.

أن جزءاً من صنعة المؤلف أن ينتج وهما لدى المشاهد أن ما يراه يحدث أمام عينيه فى المسرحية أو الرواية هو الحياة نفسها، وليس خيالاً محضاً أنتجه ذهن المؤلف. ومن هنا نراه يبعد نفسه أو يبقى بعيداً عن هذا العمل، كما يحرص على تجنب التعليقات، ولا ينحاز إلى هذا الجانب أو ذاك، كما أنه لا يُبدى تعاطفاً مع أى شخصية، ويطلب منا أن نتناسى أن هذه مجرد قصة يرويها هو راوية القصة، كما يريد منا أن نشعر أننا نشاهد التمثيل الفعلى للأحداث الموضوعية. فى الحياة

(١) جوستاف فلوبير (١٨٢١ ـ ١٨٨٠) روائى فرنسى يعتبر فى رأى كثير من النقاد رائد الواقعية فى الأدب الحديث. صور فى روايته «مدام بوفارى» الحياة البرجوازية الفرنسية تصويراً لم يقبله كثير من أهل عصره، فحوكم بتهمة الفحش والاباحية. (المترجم).

الواقعية: فالله هو القوة، والوجود، الذى يسيطر على أحداث العالم ـ إذا كان هناك مثل هذا الموجود ـ وهو لا يكشف عن نفسه، ولا يعلّق على دراما العالم، ولا يتعاطف معها، بل تقع الأحداث، بطريقة يصعب تغييرها، كما لو كانت تحدث من تلقاء ذاتها، ولا أحد يعرف ما الذى يفكر فيه مؤلف الكون أو صانع العالم، وهذا الانطباع نفسه هو أحد تصورات الحياة. والفن من ذلك النوع هو الذى نعتبره محققاً لمثل هذا التصور.

ولو تخيل إنسان أن ردود أفعال المؤلف الفعلية ـ فى رواية من هذا القبيل لا تتجسد فى الواقع فأنه يخطىء خطأ جسيماً. فإذا كانت الرواية ليست فى الحقيقة أكثر من تقرير مجرد للوقائع، خالية من أى مضمون عقلى، فسوف تكون فى الحقيقة «رواية» يرويها معتوه مليئة بالأصوات والجنون لكنها فى النهاية لا تعنى شيئاً. أنه بسبب فشل تصورات «ماكبث» عن الحياة، لأنه لم يعد يدرى ما الذى يفكر فيه ـ أعنى ما هى التصورات التى يستخدمها ـ والكوارث المزعجة التى تحيط به ـ بسبب ذلك كله فقد وجد الحياة رواية يرويها معتوه. فلكل منا تصوراته الخاصة عن الحياة، وطالما أنها ما زالت حسنة، أو تبدو لنا أنها حسنة، فأن العالم على نحو ما يعرض سيظل فى مظهره المعتاد عالماً منظماً. فإذا لم يعد فى قدرتنا أن نصوغ العالم فى تصورات، فأنه يصبح عماءً أو فوضى مجنونة. وتلك هى الحال نفسها فى المسرحية أو الرواية. فقد يوحى مظهرها بأنها لا تنطوى على تصورات. لكنها لا تصبح سلسلة عقلية منظمة من الأحداث ذات المغزى إلا عن طريق التصورات التى نطبقها على هذه الأحداث، وهذه التصورات يوحى بها المؤلف بمهارة، فهى عمله ومضمونه العقلى الذى يوصله لنا دون أن نعرف كيف. والفرق بين «فلوبير» ومؤلف آخر مثل «ديكنز» الذى عانى على الدوام ليقول لنا كيف كان

يرى شخصيـاته وأحداثه، وعن أى جانب يدافع، ومع مَنْ يتعاطف ـ الفـرق بينهما ليس إلا فـرقـاً فى المنهج أو الطـريقـة. ولقـد أشـار «ديكنز» عن عـمـد إلى بعض تصـوراته الفـجـة، إلى حـد مـا، عن الحـيـاة. بل لقـد واصل «ديـكنز» ذكـر هذه التصورات الساذجة كما لو كان يعتقد أن القارىء لا ذكاء له. ويبدو «فلوبير» بفنه الأشد براعة، وهو يقرر ـ ببسـاطة ـ وقائع عارية. وهى وقائع منتقاة بدقة ومـرتبة لدرجة أنها توحى بأنها تصورات الناس والحيـاة هى فى الحقيقة تصورات المؤلف. أن تصورات «فلوبـير» عن عالم النسـاء والرجال تظهـر بشكل واضح على الرغم من أنها تبدو مختفية.

لـم نقل شيئاً من الـفرق بين المسرحية والرواية، وبين المسرحـية والملحمة، وبين الشعر الملحمى والشعر القـصصى، وسبب ذلك، فى رأينا ـ أن هذه الاختلافات أو الفـروق هى أشبـــه بالاخـتـلافـات والفـروق بـين الجليل والعظيم، وبـين المليح والجميل ... الخ ليست قـابلة للمناقشات الفلسفية. فالمسرحـية أو الرواية، والشعر الملحمى أو البطولى والشعر القصصى تتفق جميعاً فى أنها أشكال من الفن يمتزج فـيـهـا المضـمـون العـقلى بالمجـال الادراكى الذى يؤلف الأحـداث، والأعـمـال، والشخصيات فى عالم البشر. لقد أوضحنا تطبيقها على نظرية الجمال، وما أن يتم ذلك حتى ينتهى اهتمامنا بها. فليس ثمة نظرية استاطيقية ممكنة خاصة بالمسرحية أو الرواية، كما لا يمكن تقديم تعريفات دقيقة لهما. وقد يكون من الصواب أيضاً أن نقول أن المسرحـية، تقريباً دائمـاً، ترى صراعاً من نوع ما؛ وقـد يكون من الصواب أن نقول أن الملحمة البطولية والرواية قد يرتبطان ارتباطاً فـضفاضاً، وارتباطاً مؤقتاً أكـثر مما تفـعل المسـرحيـة، وقـد يكون من الصواب أن تقـول أن الملاحم البطوليـة تصور، أنْ قليلاً أو كثيراً، حـالة بربرية مرَّ بها العالم. لكن لا شىء من هذه الفروق

والاختلافات يؤثر فى النظرية الفلسفية للجمال. كما أنه لا يمكن استنتاجه منها، فهى أفكار تجربية تنتمى إلى مجال النقد الأدبى.

ولا شك أن هناك أنواعاً مختلفة من المجال الادراكى، وأشكالاً فنية مختلفة، تتناسب أكثر للامتزاج مع أنواع مختلفة من المضمون العقلى. وهناك نوع معين من التصورات العقلية تعالجه المسرحية أفضل، ونوع آخر يعالجه الشكل الملحمى أفضل. وهناك تصورات معينة عندما تمتزج بالمجال الادراكى نسميها مأساة وأخرى نسميها ملهاة. أما بالنسبة لفيلسوف الاستاطيقا فليس من السهل عنده تحديد هذه التصورات بدقة أكثر مما يسهل عنده تحديد موضوعات النحت التى يعالجها الفنان أفضل عن طريق البرونز، وما هى الموضوعات التى تعالج أفضل عن طريق الرخام. لكن سوف يكون من الجدير بالذكر أن نبيّن عن طريق مثال أن التعريفات المفترضة للمأساة، والملهاة، والملحمة وما إلى ذلك تتسق مع نظريتنا الاستاطيقية العامة. وربما سقنا لهذا الغرض نظرية هيجل فى المأساة مع الاشارة، اشارة خاصة، إلى ملاحظاته حول مسرحية «أنتيجونا» لسوفكليس. وعند هيجل أن التراجيديا القديمة تجسّد دائماً صراعاً بين قوتين، كلتاهما عقلية وعادلة بطريقة جوهرية، أن الحق عندما يعارض الحق، والخير عندما يصارع نفسه، فذلك فيما يقول هيجل هو التصور المأساوى للحياة. «فالملك كريون» فى مسرحية أنتيجونا يأمر أن لا تدفن جثة ابن أوديب، وأن تطرح فى العراء دون إجراء طقوس جنائزية لها، لأنه قام بأعمال خائنة تجاه وطنه، غير أن أنتيجونا» تتحدى هذا الأمر، وتدفن جثة شقيقها. ومن هنا تنشأ الكارثة المأساوية. إذ لدينا هنا صدام لقوتين أخلاقيتين لكل منهما ما يبرره على حد سواء. فما قرره كريون كان حقاً وأخلاقياً لأنه نشأ من عنايته بأمن الدولة. والدافع الذى دفع «أنتيجونا» لعملها هو الحب الأخوى (حب الأخت لشقيقها) وهو أيضاً حق وأخلاقى لأنه مؤسس على المؤسسة الأخلاقية للأسرة.

وأنا لا أعـرف، كمـا أننى لن أبحث فى ذلك، مـا إذا كان ذلك تحليـلاً سليمـاً لماهية مسرحية «أنتيجـونا» أم لا. لكنا سوف نفترض ـ من أجل سياق البرهان ـ أنه تحليل صـحـيح. أن كل مـا يعنيه ـ مـن وجهـة نظرنا ـ أن التـصـور الذى رأى منه الشاعر الحياة البشرية ـ فى هذه اللحظة على الأقل ـ هو امكان التطاحن والتضارب بين قـرارين أخلاقـيين مـخـتلفين. ونحن نجـد أن من المحـتمل فى هذا العـالم أن يتصارع الخير ضد الخير. ومن المؤكد أن هذا تصـور عال جداً للحياة البشرية. فعن طريق هذا الـتـصــور الذى قـام الـشـاعــر بمزجـه بـالمجـال الادراكى للأحــداث والشخـصيات، والذى حـققه فـعلاً فى التجـربة العينية ـ اسـتطاع أن يجعله مـرئياً وملموساً كـواقعة فردية مـوضوعية. وليس فكرة مجـردة محضة. وهنا نجـد جمال الدراما.

ويخـتلف الشعـر الغنائى عن الأشكال الأدبيـة التى سـبق أن درسناها أساسـاً بفضل واقعة أن الانفـعالات، والأفكار، والمشاعر التى يعبّر عنهـا ليست انفعالات أو مشاعر شخصيات متخَّيلة بل هى انفعالات ومشاعر الشاعر نفسه، انها تعبر عن أمزجة ومـشاعر شخـصية للفنان مـباشرة. وبصفـة عامة فأنك لا تجد قـصة تُروى. لكن هنا، كـما هى الحـال فى أى مكان آخـر، إذا كان العـمل الفنى انفعـالياً، فـأن الانفـعال يكون جـزءاً من المجال الادراكى المبـاشـر للشاعـر، الذى يُرى عن طريق الاستـبطان أو التـأمل الذاتى، وليس جزءاً من المضـمون العـقلى. وهو بالنسبـة لنا مـستنتج أو يـصل إلينا كمـجـال ادراكى. فهـو ليس أبداً مـحض انفـعالات مـثل الخوف، أو الجوع، أو الكراهيـة. بل هى مخصبة بالتصـورات التى تؤلف المضمون العقلى للقصيـدة. والتعبير عن الانفعال الخـالص، كما سبق أن رأينا، لا يصنع فناً، ففى شـعر الغـزل الغنائى مثـلاً، ليس مجـرد شوق المرأة هو الذى يشكل مـوضوع

القصيدة، وإنما هو بالأحرى الالهام أو المثل الأعلى العقلى المرتبط بالمحبوب أو بخاصية الحب بصفة عامة. وكل فكرة المثل الأعلى للحب بين الجنسين - وهى أساساً الفكرة الغربية والحديثة - هى نتاج عقلى على أعلى مستوى. فهى جزء من الثقافة الأخلاقية لأناس متحضرين محدثين، وهى كنتاج للحضارة، وللفكر، والتأمل، فهى تصورية، وبناء على هذا التصور تصبح تصوراً عالياً للعقل، وبناء على هذا الجانب منها، يتأسس كل شعر الغزل الحديث.

وكثرة كثيرة من القصائد الغنائية تنطق بما نسميه المزاج الانفعالى للشاعر؛ فرحه، حزنه، اكتآبه، نكده، مرحه وما إلى ذلك. فقد يظهر حزن الشاعر على أنه يعود إلى تساقط أوراق الشجر فى الخريف. أو يعود فرحه إلى تأثير أشعة الشمس والزهور فى ابريل. وما ينبغى علينا ملاحظته هنا هو أن هذه الأمزجة مليئة بالمضمون العقلى. فربما كانت أوراق الخريف تذكر الشاعر بفناء الأشياء، وبانقضاء الزمن، واختفاء الشباب والجمال، وبداية الضعف والوهن، ويقين الموت، وشمول التغير المتدفق والصيرورة. فهذه الأفكار هى التى تسبب حزنه. وهى تصورات فعلية خالصة. وربما توقع القارىء منا أن نقول شيئاً عن التفرقة بين الشعر والنثر. وهى ببساطة واحدة من تلك التمييزات التجريبية، غير القابلة للتعريف الفلسفى الدقيق، والذى لا يهتم بها علم الجمال (الاستاطيقا). وفى استطاعتنا، بالطبع، أن نعتمد على التفرقة بين الشعر بوصفه لغة منظومة موزونة، والنثر بوصفه لغة غير منظومة. فالنظم، والايقاع، والجناس الاستهلالى، تؤدى بذاتها إلى نتائج معينة فى الذهن. ومن المرجح أن تكون ما تسببه هذه النتائج نفسى أساساً وسواء أكان النظم يهدهد القارىء حتى ينام مغناطيسياً فى حالة من النشوة، كما يفترض البعض، أو أن أثره كما يؤكد البعض الآخر، هو على العكس ايقاظ الانتباه والتحفز، فاننا لا نود أن نناقش ذلك. لكن فى كلتا الحالتين فأن المتعة التى

يحدثها هى متعة فزيقية (مادية) وليست استطيقية (جمالية) على الاطلاق. غير أننا إذا ما أشرنا إلى أن التمييز بين النثر والشعر عن طريق خاصية النظم ليس سوى تمييز سطحى يؤدى إلى مشكلات وصعوبات، وأن كتابات «وولت هويتمان» [١] ـ رغم أنها غير منظومة ـ تسمى شعراً. وأن بعض النثر له خاصية الشعر. وأن الكثير من أبيات الشعر فيها خروج على قواعد الشعر ـ أقول أننا إذا بحثنا عن تفرقة أو تمييز بين كتابة الشعر وكتابة النثر، أو الكتابة «الشعرية» والكتابة غير الشعرية على الرغم من أنها فنية، فلابد لنا عندئذ أن نؤكد أننا فى منطقة تجريبية من مناطق تنويعات الجميل، وليست الاستطيقا بحاجة بعد ذلك لتحليل «ما هو شعرى» أكثر من محاولة تحليل المليح، والجليل، أو الفخم. فإذا كنا نقصد بالخاصية «الشعرية» خاصية فنية استطيقية، ببساطة، اذن فأن نظريتنا فى الجمال بصفة عامة هى نظرية فى خصائص الشعر. لكن إذا كنا نقصد بالخاصية الشعرية بعض الدرجات أو التنويعات الجزئية للتجربة الجمالية (الاستطيقية)، فليس على الفلسفة، فى هذه الحالة، أن تقول شيئاً عن هذا الموضوع، إذ لابد أن يُترك، مرة أخرى، لنقاد الأدب، ولابد لنا أن نستشير السير آرثر كويلر ـ كوتش [٢]. أو غيره من نقاد الأدب الذين لهم آراء حول المفهوم الصحيح لكلمة «الشعر» الغامضة.

الكثير مما سبق أن ذكرناه عن الأدب يمكن أن ينطبق على جميع الفنون؛ لا

(١) وولت هويتمان Walt Whitman (١٨٩١ ـ ١٨٩٢) شاعر أمريكى عُرف بنزعته الإنسانية، وميوله الديمقراطية وعدائه للرق، ومن أجل ذلك لقب بنصير الإنسان العادى، ورسول الديمقراطية. عمل خلال الحرب الأهلية ممرضاً فى مستشفيات الجيش فى واشنطن، ونظم عدداً من القصائد أدارها على محور تلك الحرب. أشهر أعماله «أوراق العشب» عام ١٨٥٥ وقد عدّها بعض النقاد ثورة فى الشعر الأمريكى من حيث الشكل والمضمون معاً. (المترجم).

(٢) السير آرثر توماس كويلر ـ كوتش A.T Quiller Couch (١٨٦٣ ـ ١٩٤٤) كاتب ومؤلف انجليزى، اسمه القلمى «ك» من أشهر آثاره «فى فن الكتابة» عام ١٩١٦، «وفى فن المطالعة» عام ١٩٢٠ (المترجم).

على الأدب وحده، وهكذا لن يكون من الضرورى بالنسبة لنا أن نعالج بتفصيلات كبيرة: الموسيقى، والنحت، وفن العمارة، والتصوير (الرسم الزيتى)، بل علينا فقط أن نوضح، بايجاز، نظريتنا بخصوص كل فن من هذه الفنون. متذكرين أنه لا يوجد شىء اسمه نظرية خاصة لكل فن.

يمكن للمرء أن يقول أن الموسيقى هى شكل فنى بصفة خاصة، تستمد منه نظرية الانفعال فى الفن بصفة عامة أعظم قوة لها، وهى التى تلقى فيما يظهر بأخطر المشكلات فى طريق النظرية الجمالية (الاستطيقية) التى تصنع مضموناً عقلياً مؤلفاً من التصورات الجوهرية لكل جمال؛ لأنه على حين أن لفن الأدب كلمات منمقة كوسيط للتعبير تحمل معنى أمام العقل، فأن فن الموسيقى من ناحية أخرى مؤلف من أصوات غير واضحة. فهذه الأصوات لا تعنى على نحو مباشر تصورات كما تفعل الكلمات. وهى لا تظهر قراءة فى أذهاننا كمعارف أكثر من الفنون الأخرى؛ حتى لتبدو الموسيقى وكأنها تعبير عن انفعالات خالصة بغير مضمون عقلى.

ومن الصواب تماماً أن الموسيقى على نحو ما عرضناها هى فن انفعالى بصفة خاصة. على الرغم من أن الانفعالات التى تعبّر عنها هى أساساً انفعالات عقلية، أعنى أنها مشاعر أو انفعالات ملحقة بالتصورات. وسوف يكون تحليلنا للموسيقى على النحو التالى :

يتألف مضمونها العقلى، مثل كل الفنون، من التصورات التجريبية غير الادراكية. وهذه التصورات ممتزجة بانفعالات ومشاعر. ويعبّر الصوت عن الناتج الممتزج: الانفعالى ـ العقلى. وعلى ذلك يكون المجال الادراكى مؤلفاً من انفعالات وأصوات.

وليست الانفعالات الخالصة مثل الغضب، والخوف، والحب الجنسي، والغيرة، هي المضمون العقلي للموسيقى. أن المشاعر التي تثيرها تقوم دائماً على مواقف عامة تجاه الحياة، والعالم، والكون. وهذه المواقف العامة هي ردود أفعال عقلية أو تصورات. فالموسيقى، كالشعر، يمكن أن تكون دينية مهيبة، أو مرحة، أو مبتهجة، أو كئيبة متجهمة، أو جليلة ... الخ. فنحن لدينا موسيقى دينية، وموسيقى تناسب الاحتفالات، وموسيقى راقصة، وموسيقى جنائزية. وتعبر الموسيقى الدينية عن التصورات الدينية للإنسان ومثله العليا وتطلعاته. وحركاتها الجليلة المهيبة تنطق بالعظمة والآراء الجادة عن الحياة. أما المشاعر المرتبطة بالفرح والمرح والجليل، والجاد، والمهيب، والكآبة، والحزن، فهي مجرد انفعالات محض. وهي تغدو مستحيلة إلا بالنسبة لموجود عاقل قادر على التفكير والتأمل في الحياة. أعني أنها مستحيلة بالنسبة للحيوانات. والقول بأن من الممكن، في الأوبرا والأغنية، تفسير الكلمات بواسطة أصوات موسيقية، يبيّن لنا أن هناك وشائج قربى بين الموسيقى والمعاني ـ أعني التصورات التي تنقلها الكلمات.

في استطاعتنا أن نتعقب في موسيقى العصور المختلفة، رد الفعل العقلي العام عند الناس في كل عصر. قارن موسيقى «هاندل»[1]، بموسيقى «ڤاجنر»[2]. تجد

(١) جورج فردريك هاندل (١٦٨٥ ـ ١٧٥٩) مؤلف موسيقى انجليزى ألمانى المولد، يعتبر هو ومعاصره «باخ» أحد أعظم الوجوه اللامعة فى تاريخ الموسيقى. قال عنه بيتهوفن «هاندل هو أستاذنا جميعاً»، وضع أكثر من أربعين أوبرا وعدداً من الألحان الكنسية. من أشهر أعماله «المسيح» عام ١٧٤١ و«تمشون» عام ١٧٤٢ (المترجم)

(٢) ريتشارد ڤاجنر (١٨١٣ ـ ١٨٨٣) مؤلف موسيقى ألمانى. يعتبر أحد عباقرة الموسيقى فى كل العصور حاول أن يبدع شكلاً فنياً جديداً تتلاقى فيه الموسيقى والدراما فى وحدة كاملة. من أشهر أوبراته «الهولندى الطائر» (المترجم).

موسيقى الأول بصفة عامة هادئة رزينة، غير مضطربة؛ فى حين أن موسيقى الثانى مليئة بالشك والقلق، وهو قلق العقل الحديث الذى عذبته المشكلات. فهناك عالم من التصورات البسيطة ينكشف فى موسيقى هاندل. وعالم من التوترات والاضطرابات والصراعات الفعلية، والمشكلات والصعوبات ينكشف فى موسيقى ڤاجنر. وهكذا نجد أن نظرة كل منهما إلى العالم، وتصوره العقلى للحياة، تعبّر عن نفسها فى موسيقاه.

ويمكن أن تكون الموسيقى، إلى حد ما، وصفية، فأصوات العاصفة، وحفيف أوراق الشجر، وزفرات الريح، وفيضان النهر ...الخ كثيرًا ما يمكن التعرف عليها فى الموسيقى الحديثة. لكن الموسيقى لا يمكن أن تقارن من هذه الزاوية بالتصوير (الرسم الزيتى) فهى لا تستطيع تصوير الموضوعات الطبيعية بدقة. فلا يستطيع الموسيقار أن يصف شجرة البندق أو الحصان على نحو ما يفعل الرسام. وأعظم الموسيقى شيوعاً ليست وصفاً لأى موضوع جزئى أيا ما كان نوعه، ولا تتخذ لنفسها أى نموذج طبيعى. فحينما يتم تصوير العاصفة أو الرعد، واندفاع الأمواج أو زفرات الريح، فربما كان لدينا تصوير فعلى لها. لكن ما يعبّر عنه فعلاً فى كثير من الحالات، فيما يسمى بالموسيقى الوصفية، يظهر على أنه طابع عام إلى أقصى حد، ينطبق على صورة جزئية موجودة فى ذهن الموسيقار، ورغم ذلك فهو يمكن أن ينطبق على كثير من الحالات المماثلة الأخرى، حتى أن المستمع يحتاج إلى مَنْ يشرح له ما الذى تعبّر عنه هذه الموسيقى. وربما كانت موسيقى النار الشهيرة فى أوبرا «فالكيرى.. Valkyries»[1] لفاجنر مثلاً على هذا الضرب من الموسيقى.

(١) «فالكيرى» أسطورة اسكندنافية تتحدث عن عرائس الحرب الأثنى عشرة يحومن حول أرض المعركة ويخترن أولئك الأبطال الذين يذبحون ويقودونهم إلى معد الأبطال (المترجم).

وتنجح الموسيقى، بصفة خاصة، عندما لا تصف الأشياء أو المناظر الجزئية، بل الحياة بصفة عامة. فهذا هو طابعها ووظيفتها الخاصة. وهى من هذه الوجهة من النظر لا تقل عقلانية عن الفنون الأخرى، وإنما هى أعظمها عقلانية، لأن التصورات التى تقوم عليها لها أعظم خاصية ممكنة من الشمول والكلية، بوصفها تصورات، لا عن أشياء جزئية أو جوانب ضيّقة من العالم، بل عن الحياة فى أعظم سماتها الكلية. أن الشاعر الغنائى ربما عبّر عن حزنه لما يحدثه تساقط أوراق الخريف على النفس، وهذا الحزن يرتبط بمناسبة جزئية معينة. أما الموسيقار من ناحية أخرى، فإذا كان حزينا، وحتى إذا ما أختار مناسبة جزئية خاصة لحزنه، فأنه مع ذلك يعبر فى الواقع عن الحزن الأساسى من الحياة ككل. فقد ينظم «برونتج» الشاعر شعراً عن مشكلات جزئية خاصة فى حياته، وظروفه، وعصره. لكن موسيقى «ڤاجنر» تعبر عن التصور العام للغز الحياة وشكوكها، وظلالها، ومعاركها.

وسوف نلاحظ أن موسيقى النار الشهيرة لڤاجنر يفترض أن يصاحبها تمثيل مسرحية تراها العيون. إذ تُرى النار بالفعل، ويتكلم الناس عنها بينما تعزف الموسيقى. ومن ثم فبغض النظر عن الموسيقى، فأنه يكون فى ذهن مشاهدى الأوبرا بالفعل، الوعى بهذا الموضع الجزئى الذى يُنقل إليهم بواسطة قنوات أخرى غير الموسيقى. وأنا أشك أن الموسيقى الخالصة ذاتها، لا يمكن النظر إليها على أنها تصف النار بالفعل. أن ما تصفه هو بالأحرى أنماطاً عامة معينة إلى أقصى حد من الشعور الذى توحى به النار التى يراها المشاهدون على المسرح. وفى ملحق لكتاب بوزانكت «تاريخ الاستاطيقا» هناك بعض التحليلات التثقيفية للغاية عن الشعور الموسيقى كتبها «مستر ح. د. روجرز» الذى يقول عن موسيقى « فى الليل »

لشومان[١] أن الموسيقى تستخدم لتلخص أمام خيالى صورة القمر الذى يكافح من خلال السحب فى ليلة عاصفة الرياح ـ فينبثق ثم يختفى على التوالى ... وأخيراً ينطفىء النور إذ تخمده العاصفة. ولقد تعلمت بعد ذلك بسنوات أن «شومان» يربط أيضاً هذه القطعة بالصورة ... فهى لوحة تصور قصة هيرو وليندر[٢] وهى لا تتعارض مع لوحتى، ففى لوحته السحب تطابق الأمواج، والقمر يطابق السبّاح الذى اختنق بين أمواجه وهو يصرخ مستنجداً من أعلى الأمواج ... وفى النهاية يطوى الليل كل شىء». ويشير «مستر روجرز» إلى أن هناك تشابهاً بين الصورتين، وأن ما تعبّر عنه الموسيقى هو العنصر الهام الذى هو عنصر مشترك بينهما. وينتج من ذلك أنه لا يوجد فى هذه الموسيقى تصويراً لأشياء فزيقية محددة. ويمكن لمستمعين مختلفين استخدام أى صور مختلفة متعددة لمساعدة أنفسهم فى التحقق من المعنى. والمعنى الحقيقى نفسه هو تصور كلى، وهو عنصر مشترك لجميع الصور. ومن المرجح أن موسيقى النار عند ڤاجنر هى حقاً من هذا القبيل، لكنا نربط التمثيل الجزئى للنار بأحداث معينة فى المسرحية التى يتم تمثيلها أمام أعيننا.

(١) روبرت شومان R.Schumann (١٨١٠ ـ ١٨٥٦) مؤلف موسيقى ألمانى. يعد أحد ممثلى المدرسة الرومانسية الكبار. فى ألحانه نبرة كآبة، ورجح حنين. وضع بضع سيمفونيات وعدداً من الأعمال المعدّة للعزف على البيان منها «أرابسك» عام ١٨٣٩ و «كرنفال» علم ١٨٣٤ . (المترجم).

(٢) أسطورة فى الميثولوچيا اليونانية تروى أن هيرو Hero كانت كاهنة جميلة من كاهنات الألهة أفروديت فى تراقية على شاطىء الدردنيل فى مواجهة مدينة أبيدوس، وفى أحد الاحتفالات رآها ليندر Leader ووقع فى غرامها. ووضعت له «هيرو» شعلة فى البرج ترشده إلى مكانها، فسبح ليندر من موطنه أبيدوس على الشاطىء المقابل ليلتقى بها. لكن إحدى العواصف الليلية أغرقته فى الماء، ثم ظهرت جثته فى اليوم التالى وحزنت هيرو حزناً شديداً . الخ. كتب عنها كثير من الأدباء . راجع د. امام عبد الفتاح امام «معجم ديانات وأساطير العالم» المحلد الثانى ص ١٤١ مكتبة مدبولى عام ١٩٩٧ . (المترجم)

يبدو أن لدينا، فى الاعتبارات التى لاحظناها توأً، مثلاً على حدود أو قيود الفنون الجزئية التى تحدثنا عنها فى فصل سابق. لأنه دون أن ننكر أن الموسيقى يمكن أحياناً أن تصف فعلاً مناظر جزئية معنية، فأن قدرتها مع ذلك فى هذا الاتجاه محدودة إلى أقصى حد، ووظيفتها الطبيعية هى التعبير عن تصورات كلية إلى أقصى حد أيضاً. ومثل هذه الحدود هى حقيقية بالنسبة للفنون. لكن ينبغى علينا أن لا ننسى أنه ليس من الممكن أن يكون هناك تعريف دقيق لها بالنسبة لعلم الجمال (الاستطيقا)؛ وأنه من المناسب لها أن تندرج فى مجال النقد الفنى. ويكفى بالنسبة لغرضنا فى هذا الكتاب أن نلاحظ أن حدود الموسيقى بالنسبة للمعانى والجوانب الكلية من الأشياء يلقى الضوء بوضوح على نظريتنا فى المضمون العقلى.

الموسيقى، مثل الشعر، تستفيد من قانون ايقاعى محدد يحكم جملها الصوتية، ولا شك أن ضبط وحدة الايقاع الموسيقية يضرب بجذوره فى المبادىء الفسيولوچية نفسها مثل النظم فى الشعر. وكثيراً ما نلتقى فى موسيقى الزينة المصاحبة البسيطة بأمثلة لنماذج صوتية سمترية تشبه الايقاع فى الشعر.

أن الجزء الجوهرى فى الموسيقى بصفة عامة هو اللحن. وهذه العبارة لا تشير إلى التفرقة الشائعة بين موسيقى اللحن والموسيقى غير اللحنية. ونحن نعنى باللحن هنا تتابع الأصوات، سواء أكانت لحنية بالمعنى الشائع أم لم تكن. ويعبّر تتابع الأصوات هذا عن التصورات الجوهرية للموسيقى؛ وردود الأفعال الأساسية للفنان تجاه العالم. سواء أكان اكتئاباً أو مهيباً أو حزناً أو فرحاً. والأنسجام الذى يعتمد لا على تتالى الأصوات بل على تآنيها هو عامل مساعد، طالما أنه لا يعطينا التعبير الرئيسى للأفكار الجوهرية فى الموسيقى. ومع ذلك فيمكن أيضاً استخدام الأوتار، إلى حد ما، لا فقط للتعبير عن الوحدة فى الاختلاف، بل أيضاً لتأكيد

الأفكار المركزية. وتقدم أوتار القاعدة العميقة الغنية انطباعاً بالمهابة والعظمة. ويرتبط استخدام التنافر فى الموسيقى الحديثة بتحقق أعظم قدر، فى العصر الحديث، من التعقيد والمصاعب فى الحياة. وإذا قارنا موسيقى «ڤاجنر» بالموسيقى الأقدم منها، لوجدنا أنها تعبّر عما فى العصر الحديث من قلق وارتباك كما سبق أن لاحظنا.

وتلك خاصية لا توجد فى موسيقى ڤاجنر فحسب، بل فى المدارس الحديثة بصفة عامة. فالأفكار القديمة البسيطة عن الحياة، عصر الايمان البسيط، الايمان الذى لا يداخله شك فى الآراء البسيطة، وفى المسائل القائمة - قد ولى وانقضى. أن عصرنا وإن لم يكن قد حل المشكلات الروحية الكبرى، فقد تحقق على أقل تقدير من وجودها. وثقلها، وصعوبتها القصوى. فهى تضغط بقوة على وعينا وشعورنا، ولم تعد الدجماطيقة ممكنة بعد الآن؛ فقد نفذ إليها الشك. واستخدام التنافر (أو النشاز) فى الموسيقى الحديثة هو نتيجة لذلك، وهو يساعد فى التعبير عنه. فلم تعد الحياة تظهر لنا فى تناغم بسيط، بل أن الحياة الحديثة مليئة بالتنافر والنشاذ. والموسيقى التى تعبر عن تصوراتنا عن الحياة لابد أن يكون لها تنافرها ونشازها أيضاً.

وتعبر الموسيقى أساساً عن المشاعر، غير أن هذه المشاعر ليست مجرد انفعالات طبيعية. وإنما هى معرفية، فهى تجسد تصورات وردود أفعال عقلية، وسوف تغدو مستحيلة بالنسبة لأى موجود إلا الموجود العقلى المفكر. وحينما عبّرت الموسيقى عن الانفعالات بمعناها الصحيح، فأن هذه الانفعالات تكون قد تم تلقيحها بالفعل بالتصورات. والتصورات هى التى تشكل المحور الداخلى الأساسى للموسيقى.

السؤال الأبعد من ذلك، والذى طُرح كثيراً هو: كيف يمكن للأصوات المحض، غير الواضحة أن تثير فينا انفعالات، ومشاعر، وأمزجة أو حتى أفكاراً؟. ولقد بذلت محاولات لربط الموسيقى بأصوات الحيوانات والطيور وجعلها تمثل تطوراً من هذه التعبيرات الطبيعية. وهناك أنواع معينة من الأصوات أيضاً ترتبط بحالات معينة من الشعور: فالنغمات الموسيقية المنخفضة حزينة وعميقة، فى حين أن النغمات العالية خفيفة ومرحة. ولهذا قيل أن ذلك قد يرتبط بواقعة أن صوت الذكر عميق ومنخفض، وصوت الأنثى عالى الطبقة. وعلى العموم فأن الجوانب الأكثر عمقاً والأشد حزناً من الحياة هى تلك التى ترتبط بالذكورة بصفة خاصة، والجوانب الأكثر اشراقاً ومرحاً هى تلك التى ترتبط بالأنوثة. أن الحركات البطيئة فى الموسيقى التى تعبر عن المهابة والوقار تطابق الحركات البطيئة المرتبة عند الكائن الحر الفزيقى فى مناسبات عظيمة ومهيبة. ومن الطبيعى أن ترتبط الحركات السريعة المليئة بالحيوية والنشاط والمرح.

هذه المحاولات فى تفسيرالمذهب الطبيعى للموسيقى هى هامة وممتعة بغير شك، وتحتوى على قدر من الحقيقة. لكن ما ينبغى علينا أن نقوله عنها هنا هو أنها تقع خارج مجال الفلسفة الجمالية. ولم يعد من مهمة الفلسفة أن تفسر من أين تأتى لغة النغمة فى الموسيقى فى الأصل، أكثر من أن تكون مهمتنا تفسير أصل اللغات مكتوبة ومنطوقة فى العالم. فمثل هذه الأسئلة تنتمى إلى علم النفس، وعلم الفسيولوچيا، والتاريخ. إذ أن موضوعات فزيقية معينة فى داخلنا تؤدى إلى ظهور مشاعر وأفكار خاصة. فالمسدس المحشو المصوب إلى رأسى يثير فىّ الذعر. أما السبب الدقيق لذلك فهو مشكلة يدرسها عالم الفسيولوچيا، والمشهد الريفى البسيط يثير فى نفسى أفكار السلام، والهدوء، والصفاء والسكون؛ وربما كان فى

استطاعة عالم النفس أن يفسر لنا لماذا يحدث ما يحدث. أما الفيلسوف الاستاطيقى فعليه أن يأخذ هذه الوقائع كأمر مسلّم به، تاركاً للعلم التجريبى تفسير أسبابها، لأن مهمته هى اكتشاف الطبيعة الجوهرية للجمال لا الشروط الفسيولوچية لهذه الطبيعة. وكما أن فيلسوف الأنطولوچيا يهتم بماهية وجود الأشياء التى يراها بعينيه، لكن ليس جزءاً من عمله أن يفسر كيف تصل الانطباعات المرئية إلى ذهنه. فأن فيلسوف الاستاطيقا يهتم بطبيعة الجمال، لكنه لا يهتم باكتشاف القنوات الطبيعية أو النفسية التى يصل بواسطتها الجميل إلينا.

وجدنا أن الموسيقى هى أعظم الفنون انفعالاً ـ إذا ما التزمنا بالاستخدام الذى توصف به المشاعر الحقيقية بأنها انفعالات. وبهذا المعنى نفسه فأن فن العمارة، وفن النحت أقل الفنون من حيث الانفعالات فموقفنا تجاه التمثال أو البناء، يغلب عليه الطابع التأملى بصفة عامة.

أن فن العمارة الذى مجاله الادراكى هو الحجارة الصلبة، يستخدم فى المقام الأول ، جمال الخط، وجمال المثال أو النموذج، وجمال الشكل الهندسى.

وها هنا نجد تصورات النظام، والقانون، والتناسق والانسجام. ثانياً: ـ لابد أن يتطابق العمل المعمارى مع غاياته وأهدافه، وعلى الرغم من أنه توجد مبانى شُيّدت من منظور الأثر الجمالى وحده، فأن الغالبية العظمى من أعمال الفن المعمارى مع ذلك مصممة لخدمة غرض ما ليس هو فى حد ذاته غرضاً فنياً خالصاً. فالغرض من بناء المنزل هو أن يسكن فيه الإنسان، والغرض من المعبد هو أن يكون مكاناً للعبادة. وهكذا يتحدد شكل كل مبنى بالضرورة، عن طريق الغاية الخارجية. وهذه الواقعة تُستخدم أحياناً كحجة للحط من قيمة العمارة بوصفها فناً. غير أنه لابد من الاشارة إلى أن التطابق مع الغاية، هو فى حد ذاته تصور تجريبى غير ادراكى، وامتزاج هذا التصور مع مجال ادراكى يؤدى إلى ظهور الجمال الخاص. ومن ثم

كان أحد شروط الجمال فى فن العمارة هو أن أى سمة من سمات المبنى ينبغى أن تكون تابعة لاستخدام الكل وتصوره؛ فاستخدام الأعمدة مثلاً، يكون لدعم السقف، ومعنى ذلك أن الأعمدة التى لا تدعم شيئاً ليست جمالية. ولا شيء، يصدم الذوق الرفيع أكثر من الأعمدة الملتوية المتعرجة التى نراها فى كثير من آثار عصر النهضة، ما دامت هذه الأعمدة تُظهر الضعف فى الوقت الذى يكون فيه ابراز القوة ضرورياً؛ وفى الاخضاع المنظم لجميع الأجزاء للكل، يكون لدينا تصورات النسبية ووحدة الهدف وسط تنوع الوسائل.

وهذه التصورات التى تشترك فيها كل أعمال العمارة، هى تصورات ثانوية. ولقد كان للأعمال المعمارية العظيمة فى العالم مضمونها العقلى الرئيسى من تصورات الأمم الدينية: فالكاتدرائية القوطية، بمدخلها المعتم، وأروقتها المعزولة، وأبراجها المدببة المرتفعة عالياً، هى التى تعبر فى صورة عينية عن المثل العليا وتطلعات الحياة الروحية المسيحية التى تعزل نفسها بعيداً عن تلوث العالم الخارجى. ولابد لنا أن نتذكر أن الكنائس العظيمة فى أوربا قد شيّدت فى عصر، كان فيه التصور المشترك للحياة الخيّرة أو الصالحة يشمل انسحاب الرجل الصالح فى صومعة الراهب بعيداً عن شئون الدنيا. فلا تعول الخيرية كثيراً على تحقيق واجبات الإنسان فى الدولة، والأسرة، والسوق، بضمير وشرف، بقدر ما تعتمد على الانسحاب من تأدية هذه الواجبات وتكريس النفس للحياة الدينية. ولابد من وضع قسمة حادة بين الروحى والزمنى. ولقد انعكست هذه الأفكار بأخلاص فى فن العمارة فى أوربا فى العصر الوسيط. ومن الممكن، فى فن العمارة، كما هى الحال فى الموسيقى والشعر، وضع تشديد خاطىء على عنصر الأنفعال. فالطموحات والمثل العليا الدينية تشكل مضمون كثير من الأعمال المعمارية

العظيم، وهذا شيء مسلّم به. لكن ربما قيل أن المثل العليا والطموحات ليست تصورات للعقل، وانما هي انفعالات. ولسنا بحاجة إلى أن نقع مرة أخرى في التزييف السيكولوچي لهذه النقطة. فهناك سمة انفعالية في كل دين، وفي كل عبادة. وهي حب الله للإنسان، وحب الإنسان لله، وهي الموضوعات الرئيسية في خصائص التعاليم المسيحية. غير أن الروح المتدين يقوم على أساس تصورات عقلية، ولا يمكن له أن يوجد بدونها. وما يميّز بين ديانات العالم هو تصوراتها المختلفة للحقيقة المقدسة. وماذا عساها أن تكون فكرة حب الإنسان لله إنْ لم تكن تصوراً مجرداً للاتجاه الصحيح للإنسان نحو الموجود الإلهي؟.

ويختار فن التصوير (الرسم الزيتي) وهو يستخدم الضوء واللون لمجاله الادراكي في الغالب أي جزء من العالم الفزيقي المحسوس المرئي كوسيط لتمثيل هذا المجال الادراكي، ويعرضها على سطح مسطح. والأنواع المختلفة من التصوير مثل المناظر الطبيعية، والصور الشخصية، والصور الداخلية لمبنى ما ... الخ. يختلف بعضها عن بعض لا فقط في اختيارها لأنواع مختلفة من المجال الادراكي، بل أيضاً في المضامين العقلية المختلفة التي تنطوي عليها؛ إذ ليس أي مجال ادراكي يصلح لامتزاج أي مضمون عقلي. فالمصور الذي يرسم المناظر الطبيعية لا يستطيع أن يجسّد في فنه نفس التصورات التي يجسّدها المصّور الذي يرسم الصور الشخصية، طالما أن الطبيعة، والوجه البشري والشكل، لا تصلح أن تكون أوعية لتصورات متماثلة.

المشكلة الوحيدة التي نحتاج إلى مناقشتها هنا فيما يتعلق برسم لوحات زيتية للمناظر الطبيعية هي مشكلة علاقة جمال الصورة بجمال المنظر الطبيعي الذي نتخذه كنموذج؛ فما الذي يحاول مصوّر المناظر الطبيعية أن يرسمه في لوحاته؟

هل تعرض لوحته نفس الجمال الذى اكتشفته عيناه فى المنظر الطبيعى؟ أم أن للوحة، كعمل فنى، جمالاًخاصاً بها من نوع ما، تفتقر إليه الطبيعة تماما ... ؟ هل جمال اللوحة هو مجرد انتاج معاد لجمال الطبيعة ... ؟! أم أنه خلق جديد، خبرة جمالية (استاطيقية) يخلقها الفن كلها كما هى الحال فى الموسيقى؟

واقعة أن المصوّر ربما يرسم مناظر متخيَّلة تماماً ابتكرها بنفسه دون أن يكون لها أي وجود فى العالم الخارجى ليس لها أية علاقة بالمشكلة التى نناقشها الآن. فليس لها أهمية، من الناحية الاستاطيقية، أكثر من واقعة أن الشخصيات والأحداث فى المسرحية أو الرواية ربما كانوا أشخاصاً أو أحداثاً متخيَّلة. فليس يهم كثيراً، لكل من الفنان والفيلسوف معاً؛ ما إذا كان المجال الادراكى فى العمل الفنى حقيقياً أو متخيلاً؛ فمشكلتنا هى ما إذا كان جمال المنظر فى اللوحة هو أساساً يماثل جمال المنظر الطبيعى. فحيثما تمَّ رسم منظر طبيعى متخيل، فسوف تظهر المشكلة من جديد فى صورة ما إذا كان جمال اللوحة هو نفسه جمال المنظر الطبيعى إن وجد.

لا أحد فى الوقت الحاضر سوف يذهب إلى أن وظيفة فن التصوير (فن الرسم الزيتى) هى مجرد انتاج نسخة دقيقة من الطبيعة ... فالنظرية التى تقول أن الفن محاكاة بسيطة للطبيعة ليس لها أتباع الآن، وليس ثمة ما يدعو للبرهنة على دحضها. غير أن هذا الموضوع أيضاً لاعلاقة له بالمشكلة التى نناقشها، لأن هناك فرقاً بين محاكات الطبيعة، ومحاكاة جمال الطبيعة، فمن الواقعة التى نسلّم بها وهى أن هدف الفنان ليس محاكاة الطبيعة، لا يُستنتج أنه ليس من هدفه اعادة انتاج، وربما تعزيز، جمال الطبيعة. وفى اعتقادى أن حقيقة هذا الأمر هى كما يلى:-

الخبرة الاستطيقية التى تحدثها اللوحة الزيتية ليست من نوع مختلفة عن تلك

التى ينتجها المنظر الطبيعى: فالتجربتان الجماليتان هما، أساساً، شيء واحد، والجمالان شيء واحد، وذلك يعنى، عند التحليل، أن لدينا فى الحالتين نفس المضمون العقلى الممتزج بمجالات ادراكية مناسبة. أن تصوير المنظر الريفى يُحدث فينا الشيء الكثير من السلام، والسكون، وانتفاء الصراع، والهدوء والصفاء، مثلما يحدثه نفس المنظر فى الطبيعة. وعظمة البحر الهائج وجلاله فى اللوحة يحمل نفس الطابع الجمالى الاستاطيقى، ويعود إلى نفس التصورات الممتزجة مثل العظمة والجلال فى البحر الهائج فى الطبيعة. ويسعى المصور والشعور بجمال الطبيعة، إلى إحداث هذا الجمال فى فنه ونقله إلى الآخرين.

لكن إذا كان التصوير (الرسم الزيتى) هو إعادة انتاج محض للجمال الطبيعى، ولا شيء أكثر من ذلك. فسوف يظل عُرضة للاتهام بأنه محاكاة دنيا للحقيقة الواقعية Reality. فلماذا تكون لدينا لوحات زيتية، عندما تكون لدينا الطبيعة نفسها؟ سوف يكون من الأفضل جداً أن نلقى نظرة على البحر الهائج من أن ننظر إلى لوحة تصوره. الجواب على ذلك هو أنه على الرغم من أن الفنان يهدف أساساً إلى احداث نفس الآثار الجمالية التى تحدثها المناظر الطبيعية، فأن فى استطاعته، بواسطة فنه، أن يختار وينتقى ويشدد، ويركز، ويعزز هذه الآثار الاستطيقية. وبهذه الطريقة لا يكون فنه مجرد تقليد أو محاكاة، وإنما خلق وابتكار؛ فهو يضع فى لوحته عناصر الجمال فى المنظر الطبيعى؛ مهملاً جميع العناصر غير المناسبة فى الطبيعة، أو أنه يصفها فى خلفية اللوحة، وهى العناصر التى لا تساهم فى احداث الأثر الاستاطيقى. وبهذه الطريقة يكون ما يصوره هو الروح الداخلية للطبيعة كما يراها هو. ويمكن مقارنة عمله، من جميع الجوانب، بكاتب المسرحية أو الرواية. فهو يعيد انتاج الطبيعة على نحو ما يعيد الأخير انتاج الحياة. فالمأساة، والأشجان، والأحزان، وألوان الفكاهة والمزاح تحدث فى الحياة على نحو ما تحدث فى

المسرحيات، والخبرة الجمالية (الاستطيقية) للمأساة هى أساساً واحدة، سواء تأملنا فى الواقع أو فى الفن. والمضمون العقلى، أو التصورات الممتزجة، واحدة فى الحالتين. فكاتب المسرحية لا يخلق من عدم التجربة الجمالية الجديدة كلها. لكن عن طريق الانتقاء والاختيار والترتيب، والتنظيم للشخصيات والأحداث والمناظر فأنه يركز على الانطباع الجمالى الذى أحدثته فيه ويجعله مألوفاً. فمسرحيته تكشف ماهية الحياة كما يراها، وتجسّد تصوراته عن الحياة. ويعمل مصوّر المناظر الطبيعية بنفس الطريقة تجاه الطبيعة. وهذا هو عنصر الحقيقة فى الملاحظات الشائعة عن أن الفنان يجعل الطبيعة مثالية، وأنه يجعلنا نرى فيها ألواناً من الجمال لم نرها من قبل.

هناك أنواع أخرى من التصوير (الرسم الزيتى) تصور الحياة والشخصيات. ففى استطاعة الفنان أن يصور موت «يوليوس قيصر»، واللحظات المثيرة للمعركة ومرافق العيش فى الحياة البشرية، وسوف يكون مضمون هذه اللوحة عندئذ معتمداً على ردود أفعال عقلية وتصورات، وانتقادات للحياة مماثلة لتلك التى تجسّدها المسرحية أو الرواية. غير أن الاختلافات يفرضها بالطبع على الفنان وسيط التعبير الذى يستخدمه. ففى استطاعته، مثلاً، أن يصور لحظة واحدة من الزمن، على الرغم من أنه يستطيع بواسطة أساليب متنوعة أن يوحى - إلى أحد ما - باللحظات الزمنية السابقة أو اللاحقة، وذلك يحدد على نحو ملموس نطاق قدرته.

وتصوير الشخصيات هو حالة جزئية خاصة من فئة عامة من الرسم الذى يصور الحياة والشخصية البشرية. وموضوعه المباشر هو الشخصية الجزئية لهذا الفرد الذى يصوره على نحو ما يراه الفنان. غير أن الفنان الحق يجاوز دائماً الفرد إلى التصور الكلى الذى يكون الفرد بالنسبة له مثالاً توضيحياً. وهكذا فأن العذاب

والمعاناة من الحياة البشرية بصفة عامة أو فرحها ومرحها أو حزن العصور القديمة، وفساد الرذيلة، والجدية العالية للمجهودات العقلية، وحلاوة النقاء الأخلاقى - جميع هذه الأفكار التى تمثل التصورات العقلية وردود أفعال للحياة، التى تجاوز الفرد الذى تصوره، يمكن للفنان أن يصورها فى لوحته.

وفن النحت يشبه من بعض الجوانب فن تصوير الشخصيات. فالتصورات ذاتها للحياة ربما مثلها الرخام الجامد، أو البرونز كما يمثلها المصور على قطعة القماش. فتماثيل الآلهة عند اليونانيين القدماء كانت خاصيتها الرئيسية صفاء وهدوء وسكون جليل، أنه هدوء تلك الموجودات البشرية. لكن هناك فارقاً هاماً يؤكد النقاد، فى العادة، وجوده بين التصوير (الرسم) والنحت. لقد قيل أنه على حين أن التصوير (الرسم) يستطيع أن يصور درجات دقيقة للانفعال العابر، والملامح السريعة، والابتسامة الباهتة، والفوران المؤقت للدهشة، أو الغضب، أو الحزن، فأن النحت يجعل من المستحيل تمثيل الحالات المؤقتة من المشاعر، فهو يستطيع أن يصور فقط السمات الدائمة للشخصية مثل: الصفاء، عمق العقل، القداسة، سمو الهدف الأخلاقى وما إلى ذلك. ولابد أن نترك لنقاد الفن شكل الحدود المتنازع عليها بين الفنون. غير أن طابعها العام المشترك بوصفه تصورات ممتزجة مع مدركات هو كل ما علينا ملاحظته من وجهة نظر الفلسفة الجمالية الاستطيقية.

والأعمال الحديثة فى فن النحت التى تستحق الاهتمام من وجهة نظر النظرية الجمالية (الاستطيقية) هى أعمال «رودان» التى تنطلق من الفكر[1]. فنحن نرى

(١) أوجست رودان Auguste Rodin (١٨٤٠ - ١٩١٧) نحات فرنسى تهتم أعماله بالشكل البشرى، ولكنها تنزع إلى التعبير عن «فكر» تجريدى الطابع. ولهذا كانت أشبه بالجسر بين الرمزية الأدبية التى طبعت عصره وبين فن القرن العشرين الموغل فى التجريد. من أروع آثاره «المفكر» عام ١٨٨٠ و«القبلة» عام ١٨٨٦ (المترجم).

الرأس البشرى ينبثق فى أعماله من كتلة فجة من المرمر لا شكل لها. ويمثل التمثال فكرة التفكير الذى ينبثق من المادة، ويرتفع فوقها. وهاهنا يكون لدينا تصور مجرد عال يستخدمه الفنان كمضمون عقلى. والتمثال، من هذه الوجهة من النظر، هو مثال رائع على نظريتنا فى الجمال. لكن من المشكوك فيه أن يتجسد التصور المجرد هنا، ويمتزج امتزاجاً أصيلاً مع المجال الادراكى. فإذا لم يطلق أى اسم على هذا التمثال، وإذا لم يقل أحد ما الذى يمثله فمن المشكوك فيه إلى أقصى حد أن نستطيع فهمه. وبمجرد ما يقال لنا أنه يمثل الفكرة فان تصور الفنان يصبح واضحاً وبسيطاً. لكن بدون هذا التفسير سنكون فى حالة ضياع. وهذا يعنى بالضرورة أن التصور ليس ممتزجاً امتزاجاً أصيلاً بالمدركات. فلابد له أن ينطبق على المدركات بطريقة خارجية بواسطة العقل المتأمل؛ وفى تأملنا للتمثال يظل خارجياً كتفسير عقلى، وإذا اختلفت الطريقة، فلن يكون له معنى. فالواقع أن التمثال مجازى أو رمزى وإلى هذا الحد يكون نموذجاً للجمال الناقض.

ويرتبط بفن النحت جمال الجسم البشرى، فمن الطبيعى أن يقع فى نطاق ما نناقشه الآن. لأنه كما أن مصوِّر المناظر الطبيعية يعيد انتاج وتعزيز جمال المناظر الطبيعية، فكذلك النحّات يعيد انتاج وتعزيز جمال الجسم البشرى،وأكثر ألوان المضمون العقلى أهمية هنا تتألف من تصورات: التوازن، والتناسب، والوحدة العضوية الحية. وجمال الجسم البشرى هو ما يكون فيه جميع الأجزاء وهى تتطور نحو غاية واحدة، حياة الكائن الحر كله. أما الجسم الذى لا تناسب فيه، أو الجسم الذى تكون فيه الساقان أطول جداً بالنسبة للجذع. أو الجسم الذى تكون فيه عضلات الذراع أو الفخذ مكتنزة أو زائدة فى نموها، بينما يكون الفخذان نحيفتين أو ضامرين، يكون جسماً غير جميل لأنه يناقض فكرة توازن الانسجام. وبدلاً من أن تتناسق جميع الأجزاء وتُسهم فى تحقيق الغاية المشتركة، نجد لدينا ظهور جزء

واحد يؤكد نفسه على حساب الكل. أن فكرة التطور المتساوى والمتوازن لجميع الوظائف البشرية هى إحدى الأفكار التى كانت مثلاً أعلى خصوصاً عند اليونان، وربما كان هذا هو السبب، إلى حدما، الذى جعل العبقرية الفنية اليونانية تبلغ أعلى انجازاتها فى فن النحت.

وربما أشرنا إلى أن التوازن المحض، والتناسب، والتطور المتساوى لجميع الأجزاء يمكن بلوغه بسهولة فى جسم الحيوان مثلما يمكن بلوغه بسهولة فى جسم الإنسان. ومن ثم فهى لا يمكن أن تشكل ماهية الجمال الخاص بالجسم البشرى من حيث أنه يختلف عن جمال النمر أو الحصان. فالجسم البشرى منتصب يحكمه الرأس. ولا مجال للتشكيك فى أن هذه الواقعة تخدم، من الناحية الجمالية، فى أنها توحى بروحانية الإنسان، وهى هنا فى انتصاب القوام، وسيطرة الرأس، وهكذا يكون لدينا امتزاج كامل بالمدركات أى أنبثاق تصور فى الذهن فوق المادة التى حاول «رودان» أن يبعد عنها بطريقة مجازية فحسب فى تمثاله «المفكر». وهذه النتيجة الاستاطيقية تشكل طابع جمال الجسم البشرى كله. وتناسب الأجزاء وتوازنها توضحها هذه الفكرة، التى تكف عن أن تكون مجرد صفة فزيقية، لتصبح توازناً وتناسباً لكل ملكات الإنسان: الروحية والفزيقية. وهذا هو الذى يؤلف جمال الشكل البشرى الكامل.

ويُنظر، فى بعض الأحيان، إلى جمال الوجه البشرى منفصلاً عن الشكل البشرى ككل. والسبب أن للوجه والرأس جمالاً خاصاً بهما، وهو ما تبرزه التماثيل النصفية. ويمكن أن يتألف جمال الوجه من تناسب الأجزاء وانتظام الشكل والقسمات، ومن ثم فتفسيره شبيه بتفسير جمال الجسم بصفة عامة. لكن طالما أن الوجه هو المستقر الخاص للعقل والطباع، فأن الجمال الذى ينحصر فى

مجرد الانتظام والتناسب يشعر المرء عادة، بالخلو ـ إلى حد ما ـ من المتعة. إذ ينبغى أن يكون فى الوجه ما هو أكثر من ذلك. فنحن نفضل الوجه الذى يكشف عن درجة عالية من الذكاء والخيرية الأخلاقية والعقلية عند الشخص. إذ ترجع القيمة الاستاطيقية إلى تمثل ادراكى لأفكارنا العقلية والأخلاقية التى هى التصورات. ولهذا السبب فأن الوجه البشرى الفاسد أو المنحرف له أيضاً أغراء استاطيقى، ويقال عنه فى العادة أنه قبيح، لكن له قيمة استاطيقية كما أنه يؤدى إلى ظهور متعة استاطيقية. فالوجه الشرير على الأصالة يلفت انتباهنا، وعلى الرغم من أننا ننفر منه كما نستهجنه أخلاقياً، فأننا لا نستطيع أن نرفع أعيننا عنه، إذ تجذبنا إليه صفته الاستاطيقية. ومن ثم فأن الوجه المعبّر عن الشر، كموضوع لرسام الأشكال البشرية أو النحات، لا يقل من هذه الزاوية عن وجه القديس.

❑❑❑



الفصل العاشر

"مشروعية الأحكام الجمالية"



مشروعية الأحكام الجمالية

أنا أعنى بالحكم الجمالى أى حكم يثبت أو ينفى أن شيئاً ما جميل. أو أن شيئاً ما أكثر جمالاً من شيء آخر. مثل: «هذه الوردة جميلة»، «هذه الصورة ليست جميلة»، «هذه القصيدة أكثر جمالاً من تلك»... الخ. وتُعدُّ أحكاماً مثل: «هذه القصيدة رومانسية، أو غنائية، ممتازة، أو مأساوية ... الخ» - أحكاماً استاطيقية، من حيث أن ما تثبته هو ببساطة أن القصيدة جميلة فهذه الصفات كلها تندرج تحت مصطلح عام هو «جميل». لكن من حيث أنها تثبت أن القصيدة هى تنويع خاص لما هو جميل، فأنها تذهب إلى ما وراء الحكم الجمالى الخالص وتجاوزه، ولا يمتلك مضمونها مشروعية كلية للناس جميعاً ما دامت التنويعات العامة لما هو جميل غير قابلة للتعريف العلمي، كما أنها توحى بمعاني مختلفة عن الأفراد المختلفين. ومن ثم فأن هذه الأحكام يمكن ردّها - بالنسبة لأغراضنا، إلى شكل الحكم البسيط الذى يقول:«القصيدة جميلة»، ففى هذا الشكل وحده تكون مشروعيتها قابلة للتبرير.

وأنا أعنى بمشروعية الأحكام الاستاطيقية حقيقتها عند الناس جميعاً. عندما أقول: «هذه القصيدة جميلة»، فأننى لا أقصد أننى فقط أحب هذه القصيدة، وإنما أطلق حكماً عاماً، لا بالنسبة لى وبالنسبة لميولى الشخصية، ما أحب وما أكره، بل بالنسبة للقصيدة، فأنا أزعم أن حكمى صادق، وأنه ينبغى على الآخرين أن يتفقوا معى فيه. وإذا ما اختلفوا معى فى هذا الحكم، فإما أن يكونوا مخطئين أو أن أكون أنا المخطيء. وإما أن يحكم عليهم بفساد الذوق أو يحكم علىّ مثل هذا الحكم.

فهناك صواب وخطأ فى هذا الموضوع. فالمسألة ليست مسألة مجرد ذوق شخصى، وبذلك تختلف الأحكام الاستطيقية عن أحكام مثل «لحم البقر لذيذ»، فمثل هذا الحكم، على الرغم من أنه يقال على شكل قضية عن لحم البقر، فإنه فى الحقيقة ليس سوى قضية عن أشياء أميل إليها بصفة شخصية. فلو أن شخصاً آخر أكدَّ على العكس أن «لحم البقر ليس لذيذاً» فليس فى استطاعتى أن أفترض، جاداً، أن هذه النظرة خاطئة، لأننى أعرف أن لحم البقر يمكن أن يكون لذيذاً وغير لذيذ فى وقت واحد! لذيذ بالنسبة لأولئك الذين يحبونه، وغير لذيذ بالنسبة لأولئك الذين يكرهونه.

والشعور القوى بأن هناك صواباً وخطأ فى الأحكام الاستاطيقية يستمر رغم القول بأن أناساً مختلفين لا يتفقون، إلى حد كبير، فى تجاربهم الاستاطيقية. فإذا أكد شخص ما أن الوردة حمراء، فلا أحد سوى شخص مصاب بعمى الألوان سوف ينازعه فى هذه الحقيقة. أما أن يكون شىء ما جميلاً أو غير جميل فذلك حكم قابل للنزاع والخلاف. غير أن جميع المتنازعين فى مثل هذا الخلاف يعتمدون، بطريقة ضمنية، على أساس واحد هو أن الشىء إما أن يكون فى الواقع جميلاً أو غير جميل، وأن هناك رأياً صواباً ورأياً خاطئاً فى هذا النزاع. أعنى أنه على الرغم من اختلاف الآراء، فأنهم جميعاً يفترضون مبدأ مشروعية الأحكام الاستطيقية.

وحتى فى مشكلات الجمال هناك مدى معين، بالطبع، يسمح بوجود ميول الحب والكراهية الشخصية. فبعض الناس يفضلون قصيدة كيتس[1] المسماة

---

(١) جون كيتس John Keats (١٧٩٥ ـ ١٨٢١) شاعر انجليزي يعتبر أحد زعماء المدرسة الرومانسية، ونجماً من ألمع نجوم الشعر الغنائي في الأدب الانجليزي. عرف ببراعة التصوير، وصدق العاطفة، وبالاكثار من الاعتماد على الأساطير اليونانية. توفى بداء السل وهو في ميعة الصبا، أشهر آثاره مطولتان ميتولوجيتان دعا الأولى «أنديمون» وقد نشرها عام ١٨١٨ . والأخرى «هيبريون». ولم يوفق إلى إكمالها (المترجم).

«أنشودة إلى العندليب» عن قصيدة أخرى لنفس الشاعر تسمى «أنشودة إلى جرّة يونانية ... »، وربما فضَّل ناقد آخر القصيدة الثانية على الأولى. وحتى هنا فأن الزعم المضمر هو أن أحد الحكمين لابد أن يكون سليمًا. وإن كان لابد أن يُسمح فى هذه الحالة بوجود عامل الذوق الشخصى. لكن إذا ما فشل شخص ما، تماماً، فى العثور على أى جمال فى أى من القصيدتين، فاننا لا نستطيع أن نسمح بالقول بأن هذا الذوق صواب، بل يدان بأنه ذوق فاسد وأنه مخطىء، وأنه ينقصه الحس الجمالى.

إذا كان ايماننا بمشروعية الأحكام الجمالية لم يبرر، وإذا كان مجرد وهم، فأن الجمال فى هذه الحالة يكف عن أن يكون إحدى قيم الحياة، ويفقد وجودنا أحد مثله العليا الايجابية. وإذا لم تكن الأحكام الجمالية مشروعة، فلن يكون هناك فارق فى القيمة بين موسيقى «بيتهوفن» وأية أنغام فى حانة. ولن يكون هناك أدنى احتمال لرفعة البشر من خلال الجمال، أو الارتفاع بهم من المستوى المنحط والسوقى إلى مستوى أعلى من المثل العليا.

ولابد أن يظهر حل مشكلة مشروعية الأحكام الجمالية، بالضرورة، كاستنباط من تعريف طبيعة الجميل، لقد سبق أن وجدنا أن الجمال يعتمد على امتزاج المضمون العقلى بالمجال الادراكى بطريقة معينة. ومن ثم فهناك شرطان ايجابيان لوجود الجمال:

(١) الشرط الأول أنه لابد أن يكون هناك مضمون عقلى يتألف من تصورات تجريبية غير ادراكية.

(٢) والشرط الثانى أن هذا المضمون لابد أن يكون ممتزجاً مع مجال ادراكى بتلك الطريقة التى يكون فيها العنصران لا يمكن التمييز بينهما. غير أن ذلك لا

يكفى لتفسير الزعم: بأن الأحكام الجمالية مشروعة على نحو كلى. إذ مطلوب شرط اضافى بأن المضمون العقلى سوف يتألف من تصورات صحيحة.

وبمجرد ما نسلّم بأن الجمال هو امتزاج تصورات صحيحة مع مجال ادراكى، فأنه فى هذه الحالة يمكن أن نفسر الأحكام الجمالية البسيطة. فلم يجادل أحد أبداً ـ باستثناء السوفسطائية ـ فى أن الحقيقة ملزمة للناس جميعاً. فقد تكون مشكلة لماذا كانت الحقيقة المشروعة على نحو كلى موضع نزاع، ويعتمد النزاع على وجهة النظر التى ننظر منها إلى طبيعة الحقيقة، وهى مشكلة تقع برمتها خارج نطاق علم الجمال ومجال بحثنا الحالى. أما واقعة مشروعية الحقيقة فلن تكون هنا محل نزاع فإذا كان يُنظر إلى الجمال الآن على أنه حقيقة أصبحت مرئية وعينية عن طريق الانغماس فى مجال ادراكى، فأن مشروعية أحكام الجمال تكون قد أصبحت مفسرة تفسيراً كافياً مقنعاً. لكن، ربما قيل أن هذا الحل، لا يفسر إلا الأحكام التقريرية البسيطة للذوق، لكن إذا قارنا أحكام الجمال التى تتخذ صورة «هذا الشىء أكثر جمالاً من ذاك»، لوجدنا أن هناك اختلافات أبعد. وسوف يبدو تعريفنا على أنه يفسر الأسس التى نؤكد بناء عليها، ببساطة، أن شيئاً ما جميل أو غير جميل. لكنه لا ينطوى على أى أساس قادر على تبرير تصور درجات الجمال. فما الذى نعنيه بقولنا أن شيئاً ما هو أكثر جمالاً من شىء آخر؟ وكيف يمكن لنا أن نفسر درجات الجمال، وكيف يمكن تبرير مشروعيتها؟.

لقد وجدتُ أن درجة جمال الشىء الجميل ربما اعتمدت على عامل واحد من العاملين المتميزين أو عليهما معاً. أولاً: ـ يكون الشىء أقل أو أكثر جمالاً طبقاً لدرجة امتزاج المضمون العقلى مع المجال الادراكى امتزاجاً كاملاً قليلاً أو كثيراً. ثانياً: ـ يكون الشىء أكثر أو أقل جمالاً طبقاً للقيمة الذاتية للمضمون العقلى الممتزج. وسوف أدرس كل عامل من هذين العاملين على حدة.

أن تعريفنا للجمال يتحدث عن امتزاج المضمون العقلي مع المجال الادراكي امتزاجاً كاملاً حتى أنه لا يمكن التمييز بينهما. غير أن ذلك لا يعطينا سوى المثل الأعلى الكامل للجمال. مع أن هناك درجات كثيرة من الامتزاج الجزئي في الوجود الفعلي. وإذا ما نظرنا إلى الامتزاج الكامل على أنه حد أقصى، عندئذ فأن الحد الأقصى الآخر سوف يوجد في الفصل الكامل بين التصور والمدرك في القانون العلمي وأمثلته. ففي القانون والمثال يكون لدينا الغياب التام للجمال. والترابط الآلي الفضفاض بين التصور والمدرك يبدأ في الظهور في المجاز الأصيل. والواقع أن الرواية المجازية ليست أفضل كثيراً من المثال المحض للحقيقة المجردة التي يرمز إليها في القصة المجازية. لكن ما دام الجانبان لا يوضعان جنباً إلى جنب، على نحو ما يحدث في القانون العلمي وأمثلته التطبيقية، بل يوضعان متآنيين، أو بالأحرى، ما دامت الحقيقة المجردة يمكن أن لا توضع بوضوح على الاطلاق. بل قد تترك الوعي بها يوقظه وسائل القصة الجزئية ومن خلالها. في هذه الحالة فأن المجاز بمقدار ما ينطوي على درجة دنيا من الامتزاج بين الجانبي، سوف ينتمي إلى ميدان الفن ويمتلك درجة ما من الجمال. وتوجد درجات كثيرة من الامتزاج الجزئي بين المجاز الخالص والامتزاج الكامل الذي يشكل الحد الأقصى للجمال، بالنسبة لهذا العامل. أن عملاً فنيًا مثل تمثال «المفكر» لرودان، مثلاً، ليس مجازاً خالصاً، على الرغم من أننا نصفه بكلمات عامة بأنه مجازي، أنه يميل إلى أن يكون مجازياً بسبب أن تصوره ينعكس ويوجد في الذهن إلى حد ما بعيداً عن مدركه. لكن ما أن نفكر في هذا التصور بطريقة تأملية، حتى يصبح بالنسبة للمشاهد العادي مندمجاً في الادراك الفعلي للرأس البشري التي تخرج من الرخام. وعندما يهمل المشاهد التصور على أنه تجريد، فأنه يستطيع النظر إلى

التمثال ويشاهد تصوره هناك في الرخام. فـها هنا تحدث درجة معينة من الامتزاج، ومن ثم توجد درجة معينة من الجمال.

أننا نجد فـى تحليلنا لجمـال المنظر المقدس للغـابة، الصمت فى ضـوء الشمس، وسحب دخـان الكوخ المتصاعدة إلى السـماء ـ نرى المضمون العـقلى الموجود فى السلام، والقـدسية، والسكون أو الهدوء، التى يسـتدعيهـا المنظر فى ذهن المشاهد. وربما حدث للقارىء أن ارتبطت مثل هذه الأفكار ارتباطاً سيكولوچياً مع مثل هذا المنظر. وربما يشكل ذلك هجوماً على هذا التحلـيل: فقد يقال، أن المجال الادراكى فى هذا المثال لا يحتوى على أية تصورات ممتـزجة، وإنما يتضمن تصورات مرتبطة (سيكولوچيًا) فحسب. وقد يقـال أكثر من ذلك أن من الطبيعى أن تؤدى مثل هذه النظرة إلى نـظرية ترابطيـة (نظريـة تداعى المعـانى) عن الجـمـــال. ولما كـانـت هذه المشكلة تؤثر فى نظرية الامتزاج الجزئى أو الامـتزاج الكامل للعاملين اللذين يتألف منهما الجميل. فأننى أفضل أن أناقشها بشىء من الايجاز :ـ

فى رأيى أن النظرية الترابطية (تداعى المعانى) عن الجـمال تحتوى على العنصر الآتى من الحـقـيقـة: فـمن الصـواب فى بعض الحـالات أن نقول أن الـتصـورات الممتـزجة فى مـجال ادراكى مـعيّن فى الشىء الجـميل انما تأتى أصـلاً لترتبط مـعه بواسطة التـداعى. غيـر أن التداعى المحـض للتصـورات مع المدركات ليس سـوى ارتباط آلـى محض بينهـما، لا يشكل امـتزاجـاً ولا يؤدى إلى ظهور الجـمال. فـقد يحـدث أن أربط فـى مناسـبـة غـريبـة بين زوج من الأحـذية وبين فـكرة الحـرية الأخلاقية. غير أن الأحذية لا تصـبح جميلة، بسبب هذا التداعى بين الفكرتين، أو بسبب أن التصور مرتبط مع المدرك، بطريقة خارجـية عارضة آلية تماماً. لكن الحالة التالية تحدث أيضاً:

قـد يرتبط مـركـب من التـصـورات على نحـو طبـيـعى وكلى، ارتبـاطاً دائمـاً ومستمـراً بمجموعة من المدركات، حتى أن التصـورات يمكن أن تغرق فى مجرى الزمن فى قلب المدركات، ويصبح الأثنان ملتحمين التـحاماً تاماً وكاملاً. وفى مثل هذه الظروف يكون لدينا امتـزاج حقيقى، ومن ثمّ جمـال حقيقى. ولقد كـان مثال المنظر المقـدس حالة من هذا النوع، فـالتـرابط بين التصـورات والمدركات لـم يعـد مجـرد تداع للمعانى. بل أصـبـح امتزاجاً. لكنـا لا نزال نرى أصل التداعى فى هذا الامتزاج. ولهـذا السبب كان الامتـزاج غير تام، والجمـال ناقصاً، غيـر أن الامتزاج بمقدار ما حدث فهو حقيقى طالما أننا نشعر بالسلام والقداسة فى هذا المنظر. فنحن لا نفـكر فحسب فى هذه التصورات المرتبطة بـالمنظر. على نحو ما يحدث عادة فى حالة الترابط الخـاص بتداعى المعانى. ومن ثم فالحقـيقة فيما يتـعلق بنظرية الترابط (تداعى المعانى) عن الجمـال تبدو على هذا النحو. ففى حالات معـينة من الجمال، يسبق امتزاج الفنان التداعى السيكولوجى وربما كان السبب فيه. رغم أننا يمكن أن نبيّن فى حالات أخرى أن تداعى المعانى لا علاقة له بالأمر. وحتى فى أمثلة الجمال التى كان فيها تداعياً سابقاً للمعـانى، فأنه لا علاقة لهذه الواقعة بالجمال. إنّ امتزاج العناصر، وليس تداعيها هو الذى يؤدى إلى ظهـور الجمال. والواقعة التى نصادف وقوعها، وهى أسـبقية التداعى هى محض مـصادفة ولا علاقة لها بطبيـعة الجميل. ومن هنا فـأن نظرية التداعـى تخطىء بالنسبـة لماهيـة الجمـال عندما تفسره بأمـور مصاحبة تصادف وجودها لكنها ليست ضرورية.

والعامل الثانى الذى تعتمد عليه درجات الجـمال هو القيـمة الذاتية للمضـمون العقـلى. وبصفـة عامة فـأن ذلك يسهل فـهمـه ووصفـه. وتحتـوى الأعمال الفـنية العظيمـة على ثروة من الفكر العمـيق الذى يناهز، مضـمون الثقـافة الوطنـيـة كلها

تقريباً. أما الأعمال الفنية الدنيا فيكون المضمون الفكرى ضحلاً وهزيلاً. والتجربة الجمالية فى مثل هذه الأشكال الدنيا من الفن التى تحدثها الأشكال الهندسية البسيطة والمنحنيات، والنماذج وما شابه ذلك، يكون فيها المضمون العقلى - معتمداً على أفكار عارية من الانسجام، والوحدة، والنظام، والتناسق، والانتظام، واطراد القانون. وهذه أفكار مبدئية تفترضها سلفاً كل الأبنية العقلية تقريباً. ومن هنا فأن امتزاجها مع المجال الادراكى لا يُظهر إلا درجات دنيا من الجمال؛ والتقرير العام الذى يقول أن قيمة التجربة الاستاطيقية - أعنى درجة الجمال - تعتمد على قيمة المضمون العقلى، يلقى قبولاً سريعاً. فهناك اتفاق عام على أن مسرحيات المأساة، عند شكسبير، هى أعمال فنية أعظم من القصائد الغنائية عند هيريك[1]. وأن السبب فى ذلك هو أن فكر الأول أعظم وأعمق، فى حين أن فكر الثانى تافه. لكنا لو أردنا أن نحدد المراد "بالقيمة" بدقة أكثر من ذلك - أى قيمة المضمون العقلى، فسوف تبدأ مشكلات صعبة فى الظهور.

فهل نعنى بقيمة المضمون العقلى حقيقة ما.؟ من المؤكد فى هذه الحالة أن الفكر غير الحقيقى سوف يُنظر إليه كله على أنه لا قيمة له. ومن ثم فالقول بأن تصوراً ما له قيمة يعنى أنه لابد أن يكون تصوراً صادقًا. ومن هنا فإن حقيقة امتزج التصورات هى شرط الجمال. لكن بين التصورات التى تكون كلها صادقة من الناحية الصورية، أو تكون عينية، هناك بعض التصورات التى ينظر إليها على أنها

(١) روبرت هيريك.. R.Herrick (١٥٩١ - ١٦٧٤) شاعر غنائي انجليري، عُرف بقصائده الغرلية وبقصائد أخرى - نظمها في وصف الطبيعة. نشر ديواناً واحداً دعاه «هسبريد» عام ١٦٤٨ عن القصة المعروفة في الميتولوجيا اليونانية عندما ذهب هرقل واستولى على التفاحات الذهبية من حديقة الهسبريد «التي يملكها الاله أطلس - ... الخ راجع القصة في «معجم ديانات.. وأساطير العالم» تأليف د امام عبد الفتاح أمام المجلد الثاني ص ١٣٣ - مكتبة مدبولي بالقاهرة عام ١٩٩٦ (المترجم).

أكثر قيمة من غيرها. ونحن نتحدث عن بعض الحقائق على أنها تافهة، وبعضها الآخر على أنها عميقة، فالفكر لا يوصف فقط بأنه حقيقى أو غير حقيقى، بل يوصف بأنه عميق أو سطحى، أو ضحل، تافه أو هام، ضيق الأفق، أو واسع الأفق .. الخ، كما توصف الحقيقة العميقة بأنها تحمل قيمة أكثر من الحقيقة السطحية؛ وذلك يؤدى إلى ظهور درجة أعلى من الجمال. لكن ماذا نعنى بكلمات مثل: سطحى، وعميق، وضيق، وما شابه ذلك؟

إننى لا أنوى محاولة تقديم تعريفات لمعانى هذه الكلمات، لأننى اعتقد أنه ليس هناك تعريفات ممكنة. فهذه المصطلحات هى كلمات فضفاضة غامضة المعنى، وقد جُمعت بطريقة تجريبية. فليس هناك مفهوم دقيق يطابق أيًا منها. ومع ذلك فمازال من الجدير بالذكر أن نشير بصفة عامة إلى نوع القيمة أو اللاقيمة التى تسعى هذه الكلمات للتعبير عنها بطريقة غامضة. ونحن نعنى بالحقيقة السطحية تلك الحقيقة التى تقع فوق السطح، وهذا شيء واضح ويسهل ادراكه. وتهتم الحقيقة السطحية بالتفصيلات، ولا تنفذ إلى المبادىء الكامنة تحتها. ونعنى بالحقيقة العميقة تلك الحقيقة ذات المبادىء الواسعة التى تكون التفصيلات السطحية مجرد أمثلة لها. فأى إنسان يدرك أن التفاحة تسقط على الأرض: لكنا نحتاج إلى عقل عميق لاكتشاف قانون الجاذبية. وكل إنسان يعرف أن الأنانية شر. لكن مَنْ ذا الذى يستطيع أن ينفذ إلى المبادىء الأساسية للحياة الأخلاقية ويعلنها ... ؟ أنه سيكون، فى هذه الحالة، مكتشف الحقيقة العميقة. ونحن نعنى بالفكرة ضيقة الأفق، الفكرة التى تكون صادقة داخل حدود ضيقة للغاية، وتكون غير صادقة خارج هذه الحدود. ونعنى بالفكرة التافهة تلك الفكرة التى تكون - رغم صدقها من الناحية الصورية - قليلة الأهمية بالنسبة للموجودات البشرية فى مسار حياتهم، فكرة لا تتجاوز حدودها، وليست خصبة لا فى النظرية ولا فى التطبيق. ولسنا نريد أن

نذهب بعيداً مع أمثال هذه التحليلات والمناقشات، فنحن نعتقد أن هناك معان عامة ومألوفة لكلمات مثل: عميق،وتافه، وضيق الأفق. دون أن نقرر أن هذه هى المعانى الوحيدة الممكنة أو أنها تشكل تعريفات دقيقة.

لقد قلنا ما فيه الكفاية لنوضح قضيتنا العامة القائلة بأنه كلما ازدادت القيمة الذاتية للمضمون العقلى، ازدادت درجة الجمال التى ينتجها الامتزاج بالمجال الادراكى. غير أن إحدى نقاط هذه النظرية لا تزال فيما يبدو، معّرضة للهجوم. لقد أشرنا إلى أن التصور الخاطىء تماما (أو غير الصحيح) لا يمكن أن يشكل مضموناً لما هو جميل طالما أنه ليس له قيمة عقلية، ويمكن أن نسوق اعتراضين على هذه العبارة :ـ

الأول: أنه يمكن انكار هذه الواقعة، وتقرير أن موضوعاً ما، ولنقل عملاً من أعمال الفن، ربما يجسّد مضموناً عقلياً زائفاً تماماً، ويظل رغم ذلك جميلاً.

الثانى: قد يُعترض على ذلك بأن مثل هذه النظرية تجعل الجمال خاضعاً للحقيقة ومن ثم تدمر استقلال الجميل.

والآن: أما بالنسبة للاعتراض الأول فمن الضرورى أن لا نقنع أنفسنا بتصور ضيق وصورى عن الحقيقة. فعند عالم المنطق القضية التى تتخذ الشكل «س هى» إما أن تكون صادقة أو غير صادقة، فلو كانت القضية «قيصر ما زال حياً» غير صادقة ومن ثم كاذبة، لكانت الحقيقة هى أن «قيصر ليس حياً». وإذا تصورنا الحقيقة على هذا النحو كانت تعنى الصواب أو الصحيح فحسب.

والحقيقة التى يجسّدها الفن العظيم ليست من هذا النوع الصورى الهزيل. ولسنا بحاجة إلى انكار أن كل الحقيقة ـ فى التحليل الأخير ـ هى واحدة وتحكمها قوانين اكتشفها علم المنطق. ونحن لا نؤكد وجود نوع خاص من الحقيقة أعلى من

قوانين الهوية والتناقض، وإنما يوجد فى الثقافة الإنسانية المألوفة عدد كبير من الجوانب للحقيقة التى يبدو الواحد منها معارضاً للآخر. لكننا نتعرف عليها كلها، مع ذلك، على أنها جوانب حقيقية. وقد يكون الفيلسوف، أو عالم المنطق، قادراً على التوفيق بين هذه الأضداد عن طريق نظريته الميتافيزيقية أو المنطقية. وليس ثمة مبرر يجعلنا لا نفعل ذلك. لكن التصور البشرى يبرز كل يوم هذه الجوانب المتناقضة من الحقيقه وقد يعبّر الفن عن جانب أو أكثرمن هذه الجوانب. فقد يكون هناك عمل فنى يجسد وجهة نظر تشاؤمية عن العالم. وللتشاؤم والتفاؤل معاً ما يبررهما، وهما معاً تصوران حقيقيان عن العالم، رغم أنهما متعارضان من الناحية الصورية. الحياة سعيدة، والحياة أيضاً حزينة وبائسة. الحياة مأساة، ملهاة، كئيبة، مرحة، دنيئة، جليلة، جادة، هازلة، ساخرة، مثيرة للشفقة... الخ وطالما أن جميع هذه المواقف تجاه الحياة هى مواقف حقيقية وأصيلة. فقد تشكل كلها أو بعضها مضمون الفن الجميل. ولا شك أن الوعى الفلسفى التام والكامل، قد يصل إلى تصور للعالم تتصالح فيه جميع المتناقضات الظاهرة عن العالم، وليس ثمة مبرر لِمَ لا تكون هذه الحقيقة الكلية التامة نفسها مضموناً للفن. فالواقع أنه بسبب وجود مثل هذه الكلية فى الرؤية عند شكسبير بالتحديد فاننا نطلق عليه لقب أعظم الفنانين الأدباء، فالمضمون الأدبى فى مؤلفاته أكثر ثراء وأشد عمقاً وكلية من المضمون الذى نجده عند الفنانين الأصغر منه الذين يأخذون بنظرة تشاؤمية حصراً، أو نظرة كلية فحسب. لينظروا منها إلى الحياة، لكن جوانب الحقيقة الأقل من ذلك هى أيضاً حقيقة. وقد تشكل مضمون ما هو جميل. ولا يمكن لنظريتنا أن تستبعد أى ردّ فعل عقلى إنسانى طبيعى تجاه العالم من ميدان الجميل باستثناء ما يكون بذاته كاذباً.

لا يزال من الممكن الاعتراض بالقول بأننا نعترف بالمضمون العقلى للعمل الفنى على أنه جميل فى الوقت الذى نؤمن فيه بأنه كاذب. فمثلاً لا أحد الآن يؤمن بحقيقة الديانة اليونانية القديمة. فليس هناك كبير الآلهة «زيوس Zeus» الذى يتربع فوق جبال الأولمب، ولا الآلهة «أثينا» التى تحرس المدينة العتيقة وتحميها. فنحن جميعاً نعرف أن ذلك كله مجرد أساطير وحكايات غير صحيحة، وليس لها أى أساس. ومع ذلك نعترف أن تلك الأعمال الفنية التى تجسّد تصورات دينية عن الديانة اليونانية هى أعمال جميلة. وبالمثل فى استطاعتنا أن نرى الجوانب الجمالية فى الفن المصرى القديم، أو الفن الهندوسى، أو البوذى، دون أن نكون هندوسيين أو بوذيين أو من أتباع «ايزيس».

ومرة أخرى فان هذا الاعتراض يقوم على نظرة ضيقة وصورية للحقيقة. أن جمال التمثال اليونانى «لزيوس» لا يتوقف عما إذا كان زيوس موجوداً فى جبال الأولمب أم لا. والقول بأن الأساطير اليونانية كلها ليست شيئاً حقيقياً وإنما هى مجموعة من الحكايات والقصص غير الحقيقية ـ هذا القول لا علاقة له بالمشكلة التى نناقشها، فالنقطة الهامة هى أن التصورات عن العالم التى تجسدها هذه الحكايات هى ـ وستظل على الدوام ـ جوانب حقيقية وأصيلة عن العالم. والمُثل العليا عن القداسة. والصفاء، والهدوء، والاتزان، والتناسب، والتطور إلكامل، وعن بهجة ومتعة حياة الحس ـ هى وآلاف من الأفكار الأخرى اتجاهات ومواقف من الحياة، لابد من النظر إليها على أنهاتشكل ماهية الديانة اليونانية. وهذه التصورات ـ وهى تصورات صادقة بالضرورة فى كل عصر ـ تشكل المضمون العقلى للفن اليونانى. وقل مثل ذلك فى تماثيل بوذا التى وجدت فى سيلان، وبورما، وأماكن أخرى، فلسنا بحاجة إلى أن نكون بوذيين لكى نعترف بها كمثل

عليا إنسانية أصيلة وحقيقية، هذا الاتجاه الهادىء نحو تأمل عالم الآخرين بصفاء، يعنى أننا استطعنا التغلب على جميع الصراعات، وجميع الانفعالات الطاغية، التى تطبعهم جميعاً بطابعها.

ومن المرجح أن يكون من الصواب أنه مع اختفاء دين معين من عالم الفن، فأنه يميل، إلى حد ما، إلى أن يفقد تأثيره على البشرية. فنحت التماثيل اليونانية لا يمكن أن يعنى بالنسبة لنا ما كان يعنيه عند اليونانيين القدماء. ومع ذلك يظل جماله الأساسى قائماً؛ لأن لأفكاره الجوهرية مشروعية كلية. ويظل من الصواب أن نقول: أن الواجب قد يصطدم مع الواجب، على الرغم من أننا لم نعد نلحق بطقوس الدفن نفس المغزى الخرافى كما كانت تفعل انتيجونا.

وربما سأل سائل: هل يمكن لتصور يُعتقد أنه صواب، ولكنه فى الواقع كاذب، أن يكون مضموناً للجمال بسبب إيمان الناس؟. لو صح ذلك فأن الحالة السيكولوچية للايمان، وليست الحقيقة الفعلية للتصورات هى التى تتناسب وتتلاءم مع الجمال. ولابد لنا أن نجيب عن هذا السؤال على النحو التالى: من الممكن منطقياً أن يجسّد العمل الفنى تصوراً كاذباً يمكن أن يوجد وأن يُنظر إليه على أنه جميل طالما استمر الايمان بالتصور. لكن ما أن يصبح التصور معروفاً على أنه كاذب تماماً حتى يتبيّن لنا أن العمل الفنى المزعوم و ليس جميلاً حقاً، بل أكثر من ذلك أنه لن يصبح جميلاً قط حتى لو اعتقدنا أن مضمونه صحيح. لكن على الرغم من أن ذلك ممكن منطقياً، فليست له أهمية عملية أو نظرية، لأن مثل هذه الحالات إما أنها لا تحدث أبداً أو أنها غدت فى عدد ضئيل جداً كاذبة عن هذه الواقعة الجزئية أو تلك، فربما اعتقد الناس أن الأرض مسطحة عندماتكون فى الحقيقة كروية، وربما اعتقدوا أن الشمس تدور حول الأرض، وربما افترضوا أن

العدد ١٣ عدد مشئوم، وأن ترديد صيغة سحرية، سوف يقلب الرصاص ذهباً، أو أن روح الموتى تظل قلقة لا تعرف الراحة، لكن تصورات الناس العامة عن الحياة، وعن العالم، وعن ردود الأفعال العقلية التى تشكل المحور الجوهرى للثقافة البشرية لا تكون أبداً كاذبة ببساطة. فهى على الدوام صادقة. والمواقف الكاذبة تماماً تجاه الحياة لا توجد إلا فى الحالات المرضية. وقد يشدد العصر الوثنى على قيمة التعبير عن الذات، وتوكيد الذات، وحياة الحواس. فى حين يشدد العصر المسيحى على انكار الذات، وطمس الذات.. الخ وقد يفكر عصر ما بمنظور كلية القانون وشموله، فى حين يؤمن عصر آخر بحرية الإنسان. وقد يعجب بعض البشر بالقوة، والبعض الآخر بالرقة. وقد تسعى حضارة إلى الصفاء والهدوء والسكينة، وقد تبحث حضارة أخرى عن الطاقة والنشاط. وقد نجد شخصاً متفائلاً، وشخصاً آخر متشائماً، وثالثاً كلبياً ساخراً. غير أن ردود الفعل العقلى هذه كلها: كالتعبير عن الذات، وطمس الذات والقانون، والحرية، والتفاؤل، والتشاؤم والكلبية ... الخ هى كلها تقوم على تصورات عقلية تفسر تفسيراً سليماً على أنها جوانب من العالم وهى فى الواقع تصورات صحيحة. وهذه التصورات هى التى تشكل المضمون الرئيسى للفن. وكثيراً ما يؤسس الفن على تصورات سطحية طبيعية أو سطحية أو تافهة، وسوف يكون فى هذه الحالة فنا ضيق الأفق سطحياً أو تافهاً. لكنه لا يتأسس قط ـ أو من النادر أن يحدث ـ على تصورات كاذبة كذباً مطلقاً.

لا يبقى أمامنا سوى الدفاع عن نظريتنا ضد التهمة التى تتهمها بأنها تجعل الجميل تابعاً لما هو صادق، وبذلك تدمر استقلال الجمال. والآن فأن الاستقلال المتبادل لعوامل الثقافة البشرية ـ الحق، والجمال، والخير (الأخلاق) لا يعنى انفصالها المطلق بقدر ما يعنى استقلال السلطة التشريعية فى الدولة الانفصال التام عن بقية السلطات؛ فالدول ككل هى وحدة عضوية تكون الأجزاء فيها تابعة

للكل. وتستهدف الثقافة البشرية القيم المطلقة المترابطة رغم استقلالها. ويعتمد استقلال الجمال عن الحقيقة على ذلك. أعنى على أن الحقيقة لاتظهر فى الجميل بوصفها حقيقة أى بوصفها شيئاً مجرداً، وإنما بوصفها جمالاً، لا على أنها معرفة، بل على أنها شعور. فليس هدف الفن تعليم الناس الحقيقة. فقد تمَّ بالفعل تعلم الحقائق الجوهرية للفن، وعُرفت على أنها مجردات. قبل أن يبدأ الفن مهمته. أنه هدف الفن هو جعل هذه الحقائق المعروفة واقعاً فعلياً فى تجربة عينية. وهذا التحقق الفعلى هو غاية فى ذاته، ويُحدث متعة لا تشترك مع متعة وفكر المجرد فى شىء فهى متعة موجودة بحقها الذاتى، وهى معروفة بوصفها لذة أو متعة للجميل.

أن الاعتراض ضد النظريات العقلية والتعليمية الواعظية فى ميدان الجمال ليس أنها تُدخل حقيقة فى ميدان الجميل بل لأنها تدخل فى شكلها المجرد العارى، وترد، الفن إلى مستوى الدعاية. ولو كانت مهمة الفن أن يعلّم الناس الحقيقة بواسطة الأمثلة العينية أو الرموز، لنتج عن ذلك أن يكون الفن مجرد وسيلة من وسائل الحقيقة. وأنه بمجرد بلوغ الحقيقة، فإن المثل العينى أو الرمزى ينبغى اسقاطه ويتم الاحتفاظ بالحقيقة فى صورتها التجريدية؛ وفى هذه الحالة فان الهدف المطلق للفن يكون تحرير الفكر من تجسّده العينى. غير أن الهدف الحقيقى للفن فى نظريتنا هو ضد ذلك تماماً، أعنى أنه تطوير الفكر فى ميدان عينى، ومن ثم تحققه فعلياً. والحقيقة، كحقيقة، لا تُرى على الاطلاق فى الفن الكامل، فقد تحولت إلى جمال. وربما قيل أكثرمن ذلك ـ لو كنا نهتم بالمفارقة ـ أن هدف الفن ليس كشف الحقيقة، بل اخفائها، طالما أن الحقيقة كحقيقة تختفى فى الجمال. ومن هنا تكون أهداف الفن مستقلة تماماً عن أهداف المعرفة. وكلما قلَّ وعى الذات بالتصورات التى تنطوى عليها التجربة الاستاطيقية، كان الشعور بالجميل أكثر اكتمالاً. لقد قال

«كيتس» الشاعر الانجليزى: «الجمال هو الحقيقة، والحقيقة هى الجمال». ولم يتهمه أحد بالنزعة العقلية.

هناك اعتراض أخير علينا مناقشته بايجاز، يقول أن تعريفنا للجمال يقرر أن أي تصورات تجريبية غير ادراكية، أيا كانت، يمكن أن تشكل مضمون الجمال. والآن يمكن أن يبدو أننا نحد على نحو تعسفى من نطاق التصورات المتاحة للمواقف العامة وردود الأفعال تجاه الحياة. والجواب عن هذا الاعتراض هو أنه لا يوجد مثل هذا التحديد. فأى تصورتجريبى غير ادراكى يمكن أن يصلح مضموناً للتجربة الاستاطيقية. لكن الفن يختار تلك التصورات الأكثر عمقاً، وأهمية، وحيوية للحياة البشرية، لأن درجة الجمال تتوقف على قيمة المضمون العقلى. أما التصورات الصورية المحضة مثل: الوحدة والاختلاف، والنظام، والانتظام فهى يمكن أن تكون مضموناً للجمال، على نحو ما رأينا فى جمال الأشكال والأنماط الهندسية. وإن كان الجمال الناتج عنها يغدو ضحلاً. ومن هنا فأن كل فن يسعى إلى تحقيق مضمون عقلى، فإنه يمتلك قدراً عظيماً من الثراء والعمق. ولهذا السبب ظلت «أنتجونا» بالنسبة لنا جميلة، رغم أننا لم نعد نلحق أهمية خرافية بشعائر الدفن، ولدى الفنان الأصيل غريزة نحو العظمة، والعمق، والأفكار ذات القيمة، من الناحية الأزلية، للثقافة البشرية.

❑❑❑

الفصل الحادي عشر

ما تبقى من مشكلات

"الاستطيقا"



ماتبقى من مشكلات الاستطيقا

١ ـ العبقرية، التذوق، الالهام.

العبقرية الفنية هى القدرة على انتاج الفن الجميل. أما التذوق فهو القدرة على ادراك الجميل والحكم عليه؛ فالعبقرية هى ابداع الجمال والتذوق هو تقبله؛ والاثنان متحدان من حيث النوع، ولا يختلفان إلا من حيث الدرجة وصفة الأصالة. إذ يختلف الناس فيما يتعلق بالأصالة الذهنية، وإن كان الناس جميعاً يمتلكون قدراً ما من هذه الأصالة. فالقدرة العقلية لعالم الرياضة الأصيل، ولعالم الرياضة الذى يتابع ويفهم فحسب، هما متحدان من حيث النوع. والقدرة العقلية للنفان وللمستمع أو المشاهد هما بالمثل متحدتان، ويكمن التذوق والعبقرية فى القدرة، كيمائياً، على خلط التجريدات بالمدركات فى مزيج من انتاج الجمال وليس من الممكن أن نفسر أكثر من ذلك كيف يحدث مثل هذا الامتزاج فى الذهن، إلا إذا كان من الممكن تفسير كيف يفكر الإنسان. فهما معاً واقعتان نهائيتان للوعى، لكن لاشك أنه يمكن لعلم النفس أن يقوم بتوضيح قوانين عملها إلى حد ما.

أما فكرة الالهام فقد أدت إلى ظهور شىء يشبه الخرافة فى الذهن الشائع. إذ يبدو أن فنانين معينين قد خلطوا أعمالهم الفنية فيما يشبه لحظات الاثارة الملهمة. فالالهام، اذن، يبدو أمام الفنان نفسه، وأمام أولئك الذين يلاحظون خطواته أنه يأتى من الخارج، وأنه يهبط عليه من مصدر خارجى، بحيث لا يكون مصدره داخل نفسه. وعلى الرغم من أن هذا الوهم ليس عاماً وشاملاً على الاطلاق، ولم يكن أبداً شرطاً ضرورياً لابد منه للانتاج الفنى العظيم، فأنه مع ذلك أحدث انطباعاً عميقاً فى أذهان الناس.

المشكلة هى مشكلة سيكولوچية خالصة؛ لكن من الواضح أن ما يسمى بلحظات الالهام، عند الفنان ترتبط بتلك الظواهر العقلية التى تجمع عادة تحت اسم شائع هو اللاوعى أو اللاشعور. وفكرة اللاوعى لا تفسر شيئاً فى علم النفس، وإنما هى مجاز مناسب جداً توصف به وقائع معينة. وليس ثمة اعتراض على استخدامنا لهذا المصطلح بشرط أن لا تدخل اللاوعى نفسه فى خرافة جديدة ـ وهناك فيما يبدو بعض الخطر فى أن نفعل ذلك. وليس ثمة شك فى أن أنشطة الانتاج الفنى هى ـ إلى حد كبير جداً ـ أنشطة لا شعورية. أن الفلاسفة ورجال العلم يسيرون عادة فى عملياتهم العقلية فى ضوء تام للوعى؛ فيهتمون، عن وعى، بعملياتهم العقلية، وبخطواتهم التى تؤدى بهم إلى نتائجهم. من المرغوب فيه أن نكون على وعى، عندما نستدل، بكل خطوة، نصوغها فى عملية الاستدلال حتى نفحص مشروعيتها المنطقية. إذ لابد من اختبار كل حلقة فى السلسلة. ومن هنا فأن رجال العلم والفلاسفة وكل مَنْ يستدل بصفة عامة، يعتادون أن يجلبوا إلى بؤرة الشعور أو الوعى جميع الخطوات المتوسطة فى عملياتهم العقلية. لكن ليست هناك ضرورة لمثل هذه العمليات بالنسبة للفنان. فالنتيجة ذاتها بالنسبة إليه، أو النتاج الذى تشكل، هى كل ما يهمه، أما كيف وصل إلى هذه النتيجة فهذا أمر لا أهمية له. فالفنان لا يهتم بالخطوات المتوسطة، بل أنها تحدث فى ذهنه دون أن يلتفت إليها. فهى تحدث فى الظلام أو فى اللاشعور. والنتيجة هى أن الفنان فى كثير من الحالات لا يعرف كيف وصل إلى هذه النتائج، فهى تبدو كما لو كانت قد قفزت إلى ذهنه فجأة من مكان مجهول، وهكذا تظهر فكرة الإلهام.

غير أن هناك معنى آخر تستخدم فيه كلمة الالهام أحياناً. فنحن نتحدث عن العمل الفنى على أنه ملهم أو غير ملهم، ونحن فى هذه الحالة نشير إلى العمل

الفني الكامل نفسه، لا إلى الطريقة التي أنتجته، والالهام بهذا المعنى ليس سوى كلمة أخرى مساوية للقيمة الاستطيقية العالية. والواقع أننا نعني بالعمل الفني غير الملهم، ببساطة شديدة العمل غير الجميل.

ويبدو أن شرط الامتزاج بين التصورات والمدركات يتم لسبب ما في بعض الأحيان بنجاح، فيما يسمى بالعقل اللاواعي، أكثر مما يتم في ضوء الوعي الكامل. ومحاولة أخذ تجريد عقلي معين، عن عمد ووعي، لمزجه بمجال ادراكي، تبدو، بصفة عامة، محاولة فاشلة، وهي عرضة لأن تنتج إما عملاً مبالغاً في عقلانيته بطريقة يائسة، أو عملاً «غير ملهم». والنتيجة هي الخلط الآلي بين التصورات والمدركات، لا المزج الكيمائي بينهما. ويبدو أن بوتقة العقل الذي ينتج الجميل تغوص بعيداً في أعماق الشخصية، في جذور وجودنا، وليس على سطح هذا الوجود. والفنان الأصيل يمزج التصور مع المدرك على نحو طبيعي وبلا وعي. إذ يتم العمل في اللاوعي، وعندما ينبثق إلى نور الوعي يبدو كعمل كامل مكتمل، كرؤية عينية.

٢ـ مشكلة الإحساس الاستطيقي

كان هناك ميل في الماضي لحصر المجال الادراكي في الجمال في حواس فزيقية معينة واستبعاد الحواس الأخرى. وأكثر أنواع القسمة شيوعاً للحواس من هذه الوجهة من النظر هي قسمتها إلى ما يسمى بالحواس الروحية أو العليا وهي حاسة البصر وحاسة السمع من ناحية، والحواس الدنيا، أو الحيوانية من ناحية أخرى مثل حاسة التذوق، وحاسة الشم، وحاسة اللمس. ثم قيل على نطاق واسع أن الجمال لا ينتمي إلا إلى مجال المناظر والأصوات. أما احساسات التذوق، والشم واللمس فقد يسر بها صاحبها، لكنها لا يمكن أن تكون جميلة من هذه الوجهة من النظر

لأن الحواس التى تنقلها إلينا ليست حواساً استطيقية. ولقد تبنى هيجل والفلاسفة القدامى هذه النظرة. أما الاتجاه السائد الآن بين الاستاطيقيين فهو يشك فى صحة هذه النظرية، ويذهب إلى أن الحواس الخمس جميعاً يمكن أن تؤدى إلى ظهور الجمال.

والآن فليس هناك مبرر قبلى Apriori يمكن تقديمه لحسم هذه المشكلة. فليس هناك شيء فى الخصائص الذاتية للحواس المختلفة يجعلها استاطيقية أو غير استاطيقية. وليس ثمة مبررعقلى مقنع يمكن أن يقول لنا لماذا تستبعد حواس التذوق، والشم، واللمس من ميدان الجميل ولا يمكن حسم هذه المشكلة إلا بناء على أسس تجريبية. فنحن نعرف عن طريق الشعور الاستاطيقى أن الأشياء المرئية والمسموعة كثيراً ما تكون جميلة، فهل نعرف عن طريق الشعور الاستاطيقى أن الأشياء التى نشملها أو نتذوقها أو نلمسها ليست جميلة على الاطلاق؟ ألا نشعر أن روائح معينة جميلة؟ ألا نشعر أن بعض الطعوم جميل؟

لا شك أن مشاعر الروائح، والطعوم، والملمس تعطينا متعة. لكن هل نشعر بهذه المتعة بوصفها شيئاً جميلاً أو أنها شيء مقبول فحسب؟

هذه الأسئلة تحل نفسها فى السؤال الآتى: هل نحن نشعر أن بقية الناس ينبغى عليهم أن يتفقوا معنا فى هذا الشعور بالمتعة؟. لا شك أن هناك من بين النماذج والأمثلة العظيمة والسامية للجمال الموجودة فى الفنون الجميلة أن نطالب الآخرين بالاتفاق معنا فى الحكم، وإذا كان هناك شخص لا يرى أى جمال فى مسرحية «هاملت» فأننا لا نتردد فى أن نصفه بفساد الذوق. لكن إذا ما كانت رائحة «التوباكو» تسرنى، فهل أطلب من الآخرين أن تسعدهم هذه الرائحة أيضاً؟ وحتى إذا ما كان هناك اتفاق عام على أن للأريج رائحة زكية، كما هى الحال فى بعض

الزهور مثلاً، أينبغى علينا حقاً أن نتهم أى شخص لا يحب هذه الرائحة بأنه فاسد الذوق؟ أنا لا أعتقد ذلك[1]. والنتيجة المستخلصة هى أن أمثال هذه الروائح، رغم أنها سارة عند معظم الناس، فأنها ليست جميلة. وواقعة أن الشعراء يستمدون كثيراً صور الرائحة في شعرهم ليعززوا بها جاذبية عملهم، لا تبرهن على شيء. فليس ثمة ما يمنع الشاعر من أن يزخرف الجميل بما هو مقبول. وفضلاً عن ذلك، على نحو ما سأبرهن بعد قليل، فقد تكون إحساسات معينة ضرورية لجمال شيء ما دون أن تكون هى نفسها جميلة إذا ما أخذت بمفردها. ولقد أشرتُ بالفعل فى فصل سابق إلى أنه على الرغم من أن الأذواق فى الطعام والشراب، يُنظر إليها أحياناً على أنها أذواق رفيعة أو رديئة، ومن ثم على أنها، بمعنى ما، صواب أو خطأ، وعلى أنهاعليا أو دنيا ـ فأن هذه الواقعة يمكن تفسيرها على أسس لا علاقة لها بالشعور الاستاطيقى. وإذا كانت متع الشراب والطعام يُسمح بأن توصف بأنها جميلة، فأين ينبغى علينا أن نقف؟ لماذا لا ينبغى أيضاً أن نزعم بأن المتعة الجنسية جميلة؟!.

لكن يمكن الاشارة إلى أنه من المشكوك فيه إلى أقصى حد ما إذا كانت الاحساسات البصرية والسمعية، بما هى كذلك، جميلة، فالأشياء أو الموضوعات البصرية جميلة. لكن أيمكن أن يكون الاحساس البصرى المحض جميلاً؟ لقد سبق أن رأينا مبرراً قوياً للشك فى أن اللون، بما هو كذلك، يمكن أن يكون جميلاً. وتوحى هذه الملاحظة أن حل مشكلة الاحساسات الجمالية ربما كان على النحو التالى: أن الاحساسات المحض سواء أكانت بصرية أو سمعية، أو ذوقية، أو

(١) قارن الملاحظة الثاقبة لبوزانكيت (في كتابه «تاريخ الاستطيقا» الفصل الأول ص ٨) التي تقول أنه «إذا ماكان لشيء في مجال الروائح قيمة تشبه قيمة الجمال، فلن تكون رائحة «الكولونيا» بل روائح مثل رائحة النباتات المتفحمة، ورائحة البحر، أعني الروائح التي ترتبط ارتباطاً عالياً بالأفكار». (المؤلف).

شم أو لمس قد تكون سارة، لكنها لا تؤدى بذاتها إلى ظهور التجربة الاستطيقية (الجمالية).

إننا لا ننسب جمالاً إلى الاحساسات إلا عندما تتشكل فى مدركات، عندئذ ترانا نعزو الجمال إلى هذه المدركات. ومن هنا فعلى الرغم من أن اللون والرائحة، والتذوق، بما هى كذلك، ليست جميلة، فأن كل احساس، وأى احساس، من هذه الاحساسات يمكن أن يدخل فى تركيب المدركات الجميلة. ولو صحّ ذلك فأن جميع الحواس سوف توضع على قدم المساواة فيما يتعلق بطابعها الجمالى[1].

وهذا الحل للمشكلة الذى أعتقد أنه حل صحيح، ينبغى أن يُفهم على النحو التالى: الاحساس المحض، ولنقل الاحساس باللون، لا يمكن أن يكون جميلاً. لكن عندما يدخل اللون كعنصر فى المدرك، فأن المدرك يمكن أن يكون جميلاً، وربما كان اللون من العناصر الجوهرية المكونة للجمال. أريد أن أقول أننا عندما ننكر أن يكون اللون وحده جميلاً، فأننا لا نعنى بذلك أن اللوحة الملونة ربما كانت جميلة أيضاً، لو أنها رسمت بالأبيض والأسود، أو أن اضافة اللون هى مجرد اضافة لما هو مقبول، أو شائع. لقد كان يظن، عادة، أن انكار جمال اللون، ينطوى على مثل هذه النتيجة. وطالما أن هذه النتيجة مرفوضة غريزياً، أنْ قليلاً أو كثيراً، بوصفها كاذبة أو لا معقولة من حيث انطباقها على فن التصوير (الرسم الزيتى)

---

(١) أنا أتحدث هنا عن الألوان والطعوم... الخ بوصفها احساسات، وأنا لا أعني بذلك أن لدينا احساسات حالصة، طالما أن الاحساس الحالص ـ كما رأينا، لا يمكن الوصول إليه. وادراكنا لبقعة اللون المحض هو بغير شك مدرك، طالما أن لها شكلاً مكانياً، ويمكن تمييرها، من الناحية الصورية عن المدركات الأخرى. أن ما أعنيه هو أن هذه المدركات الأولية، مثل بقع اللون، والأصوات أو الطعوم الفردية، التي تقترب من الاحساسات الحالصة، ليست جميلة. ولا أعتقد أن هناك أي حلط سوف يحدثه استحدامي هنا لكلمة الاحساس بهذا المعنى (المؤلف).

لذلك فإن انكار جمال اللون الذى يفترض أنه ينتج عنها، يكون قد تمَّ دحضه وتفنيده عن طريق برهان الخُلف a reductio ad absurdum.. وسوف تظهر المغالطة فى هذه الحجة إذا ما تأملنا واقعة أن كل شىء أو موضوع جميل هو عبارة عن مدرك اختلط بعدد من الاحساسات، وليس ثمة احساس من هذه الاحساسات، إذا ما أُخذ منفصلاً، يمكن أن يكون جميلاً. لكن طالما أننا لا نستطيع أن يكون لدينا المدرك كله بلا احساسات، فأنه ينتج من ذلك أن الاحساسات هى عناصر جوهرية فى جمال المدرك كله. ومن ثم فمن المؤكد أن لون الصورة هو جزء من جمالها. ومن السهل جداً أن نتخيل حالة يضيع فيها المضمون العقلى للمنظر الطبيعى، جزئياً، على واقعة أن سلسلة جبال معينة يتم تصويرها فى الصورة على أنها بعيدة جداً. وهذه المسافة البعيدة للجبال يتم تصويرها باللون الأزرق المعتم. المضمون العقلى للوحة، ومن ثم سيكون جمالها مستحيلاً فى هذه الحالة بدون اللون، وعندما نقول أن اللون، فى مثل هذه الحالة، جزء جوهرى من الجمال، فأننا نجد أن هذا القول يتسق تماماً مع انكار أن يكون الاحساس المحض باللون جميلاً.

ومن المرجح أن يكون الاحساس بالرائحة، والطعم، والملمس فى نفس وضع اللون. إذ مهما كان اللون البسيط احساساً فزيقياً ساراً، فأنه ليس جميلاً، لكن مع اجتماعه بالعناصر الحسية الأخرى، فأنه قد يشكل جزءاً أساسياً من جمال الموضوع. وهكذا نجد أن الحواس الخمس تقف على أساس استاطيقى واحد. فمن المسلم به أن التذوق، والشم، واللمس قد تكون حواساً استاطيقية. ونحن نصل إلى هذه النتيجة دون أن نقع فى وضع محيّر ومربك نكون فيه عاجزين عن أن نضع تمييزاً بين جمال الموسيقى، والمذاق الحلو للسكر.

على الرغم من أننا نجد بهذا الشكل أن حاستى الابصار والسمع، ليس لهما أولوية جمالية خاصة فى نظريتنا، فمع ذلك سوف نسلّم فى التطبيق أنهما أعظم الحواس أهمية فى ادراك الجمال. فجميع الفنون الجميلة إما أن تلجأ إلى الابصار أو إلى السمع، فنحن نرى اللوحات، ونستمع إلى الموسيقى. وليس هناك فن ندركه أولاً عن طريق الشم أو الطعم أو اللمس. فالاحساس بالطعم أو الرائحة أو اللمس لا يمكن أن تدخل فى نطاق الفنون الجميلة إلا بطريقة غير مباشرة. فقد تبدو اللوحة عن نهر الجليد باردة. ويوجد الانطباع بالوحدة فى فن المعمار أو فن النحت الذى يتضمن بطريقة غير مباشرة احساسات الملمس. غير أن هذه الأهمية الكبرى لحاستى الابصار والسمع فى مجال الجمال ليست مناسبة للنظرية الاستاطيقية، لأنها مجرد حالة جزئية لقاعدة عامة، فالعينان والأذنان حواس بالغة الأهمية بالنسبة لكل وعينا بالعالم الخارجى. فعن طريق هذه الحواس نظفر بمعرفة أكثر مما نظفر به عن طريق الحواس الأخرى. وقد يعترض البعض فيضعون احساسات اللمس على قدم المساواة مع احساسات البصر والسمع فيما يتعلق بمعرفة العالم الخارجى. وإن كان من المؤكد أن احساسات الذوق والشم أقل أهمية. فمن الطبيعى أن تكون لتلك الحواس التى تقوم فى التطبيق بنصيب الأسد فى ادراكنا العام للموضوعات ـ من الطبيعى أن تكون لهذه الحواس أهمية كبرى فى ادراكنا للجمال. غير أن هذا القول لا علاقة له بالوضع النظرى للحواس فى النظرية الاستطيقية.

يبقى فقط أن نضيف أن الحاسة الداخلية أو حاسة الاستبطان، التى أهملها الاستاطيقيون فى الماضى اهمالاً تاماً، لابد أن توضع من الآن فصاعداً على قدم المساواة مع الحواس الخارجية بوصفها تتعاون معها فى انتاج الجمال؛ فالاستبطان هو احساس جمالى استاطيقى أثبتناه مراراً طوال هذا الكتاب.

٢ـ الجمال النفسى

أشـرنا فى فـصل سابـق إلى أننا عندمـا نتحـدث عن بعض الـناس بصفـتـهم يملكون خُلقاً جـميلاً أو روحاً جـميلة؛ فأننا لا نعنى دائماً أن سلوكـهم الأخلاقى جـيد.. وإن كـان الحديث يتـضمن بصـفة عـامـة، كحـقيـقة واقـعة، أن سلوكـهم الأخلاقى جـيد. وحـتى ذلك فأنه ليس صـحيـحاً بشكل عـام، إذا ما أخذنا كـلمة الجميل لتـغطى كل انطباع جمالى أو اسـتاطيقى. إذ لا شك أن فى ذهننا شخـصية الشيطان عند ملتون(١) بوصفها شخصية مهيبة، والمهابة نوع من أنواع الجمال. لكنا عندما نتـحدث فى حديثنا المألوف ونقول عـن شخص أن خُلقه جمـيل، فأننا نعنى كذلك إننا مـعجبون بسلوكـه الأخلاقى. لكنى سبق أن أشـرت إلى أنه ليست كل الشخصيات ذات السلوك الأخلاقى الجيد يقال عنها أنها جميلة، وقلت أنه لابد أن يكون هناك مبرر يبـرر لنا لماذا تعطينا بعض الشخصيات من أصـحاب الخُلق الجيد انطبـاعاً استـطيقـيا، فى حين أن أنواعاً أخرى من هذه الشـخصيات لا تعطينا هذا الانطباع. فى استطاعـتى، فيما اعتقد، أن أشـير الآن، فى ضوء نظريتنا المتطورة عن الجـمـال إلى مـثل هذا المبـرر وهو كـمـا يلى: الشـخـصـيـات الجـمـيلة هى تلك الشخصيات التى يبدو الامتياز أو السمو الأخـلاقى طبيعياً بالنسبة لها. كما لو كان قد ولد معها، أو أنه جزء من شخصيـتها الداخلية بحيث تتصرف على نحو تلقائى وبلا جهد. فهى شخصية خيّـرة تماماً مثلما تكون الزهرة جميلة، وليس لأنها تحاول أن تكون كذلك، وإنما لأن من طبيعـتها أن تكون كذلك. فحيثمـا شعرنا أن السمو

(١) جون ملتون (١٦٠٨ ـ ١٦٧٤) شـاعر انجليزي يُعّد أعظم شعـراء الانجليز بعد شكسـبير. رحل إلى ايطاليا (١٦٣٨ ـ ١٦٣٩) فلما عاد إلى انجلترا وجدها على شفا حرب أهليـة، فانصرف إلى كتابة المقالات دفاعاً عن الحريات السياسية والدينية. وفي هذه الفتـرة كف بصره (عام ١٦٥٢) أعظم أعماله «ملحمة الفردوس المفقود» عام ١٦٦٧، وملحمة «الفردوس المستعاد» عام ١٦٧١ (المترجم).

الأخلاقى يكتسب، ويحتفظ به بصراع وجهد، وبالسيطرة القاهرة على الدوافع الشريرة، فاننا فى هذه الحالة لا نقول عن هذه الشخصية عادة، أنها جميلة، بالغاً ما بلغ عمق اعجابنا بالأسس الأخلاقية التى تسير عليها الشخصية. فهى تلجأ إلى حسنا الأخلاقى لا الجمالى؛ فالرجل المهذب، المتواضع، غير الأنانى، على نحو طبيعى لا شعورى، لأنه فيما يبدو بلا دوافع مضادة ـ مثل هذا الرجل نقول عنه أنه شخصية جميلة. أما الرجل الأنانى بطبعه، المغرور، الفظ، دون أن يكون هناك مبدأ يسيطر على هذه الميول الشريرة، فلا يمكن أن يقال عنه، عادة، أنه شخصية جميلة، ويبدو أن السبب هو ما يأتى : ـ

المبادىء الأخلاقية عبارة عن تصورات مجردة، وحيثما ظهرت هذه المبادىء فى حياة الإنسان بوصفها مبادىء، وحيثما أقام الشخص سلوكه على أساس هذه المبادىء عن وعى، وظل التجريد تجريداً ولم يمتزج بالمجال الادراكى، الذى يتألف من مشاعره، وعواطفه، وأفكاره وشخصيته بصفة عامة فلن يعطينا فى هذه الحالة أى انطباع استاطيقى. لكن رأينا أفعال المرء الخيّرة طبيعية بالنسبة لشخصيته ويقوم بها بغير جهد، وبوعى ظاهر بالمبدأ، فأن التصورات الأخلاقية المجردة فى هذه الحالة تمتزج امتزاجاً كاملاً وتاماً بالمجال الادراكى لشخصية هذا الإنسان؛ ولا تظهر كتجريدات مفروضة عليها من الخارج ومن ثم منفصلة عنها. عندئذ يكون لدينا انطباع بحضور جمال الشخصية إلى جانب السمو الأخلاقى.

٤ ـ مكان الجميل فى الحياة

المكانة السامية التى يشير إليها الفن والجميل، عادة، فى الحياة البشرية، يبررها بصفة عامة واقعة أن الجمال قيمة مطلقة. فإذا قلنا أن لمملكة الروح حدوداً مشتركة مع مملكة القيم المطلقة، فاننا نعيّن بذلك مفهوماً واضحاً ومحدداً لكلمة الروح التى كثيراً ما أسىء فهمها، فالروح هى دائرة القيم المطلقة. والروحى فى الإنسان هو

قدرته على السعى نحو الغايات المطلقة وبلوغها. والإنسان هو وحده الموجود الروحى، لأن الإنسان هو وحده القادر على أن يسعى، ويبلغ القيم المطلقة ويسكن إليها. ومن ثم كان الجمال جزءاً من الحياة الروحية للإنسان، ولا شك أن هناك قيماً مطلقة أخرى كالأخلاق، والحق بما هما كذلك. والآن لو سأل سائل أى قيمة من هذه القيم الثلاث: الحق والأخلاق (الخير) والجمال، أعلى من الأخرى، وهل يمكن ترتيبها من حيث جدارتها، وهل الفلسفة أكثر نبلاً من الفن، أم أن الفن أشد نبلاً من الفلسفة؟ فإننا لا نستطيع، فى الواقع الاجابة عن هذه الأسئلة سوى أن نقول أن الأسئلة ذاتها لا معنى لها. فكلمات الأعلى والأدنى، والأفضل والأسوأ، والمرتبة السامية والمرتبة الدنيا، هى كلها كلمات تتضمن معياراً مشتركاً وغاية مشتركة. ف «س» لا تكون أفضل من «ص» إلا إذا كانت «س» و«ص» معاً مرحلتين من مراحل السير نحو نفس الغاية وإلا إذا كانت «س» أقرب إلى تلك الغاية من «ص». فوضع الجمال فوق الخير، أو الخير فوق الجمال يعنى أنهما معاً مرحلتان من مراحل السير نحو غاية مشتركة غيرهما. لكن طالما أنهما معاً غايتان مطلقتان فأن الأمر لا يمكن أن يكون كذلك. فلا يمكن أن تكون هناك مقارنة للجدارة والاستحقاق بين القيم المطلقة لأن كلاً منها فريدة، وكلاً منها فى نطاقها الخاص هى الأسمى منزلة.



"ملحق"

" كروتشه والأفكار الشائعة عن الحدس "

يختلف الحدس عند "كـروتشه" اختلافًا تامًا عـما يسمى "بالحدس" فى أحاديثنا اليـومية. لكنه يبذل جـهده ـ عن طريق الخلط بينهـما ـ ليظفر لحـدسه بدعم شعـبى. فيقـول: إن كلا منا يعرف مـا الذى نقصده بالحـدس «فنحن فى حيـاتنا العادية نرجع بصـفة مسـتمرة إلى المعـرفة الحدسـية ..» فالسيـاسى يعترض على رجل الاسـتدلال المجرد ويعيـب عليه بأنه ليس لديه أى حـدس حى عن الظروف الفـعليـة.. وعندمـا يحكم الناقـد على عـمل فنى يجـعل من دواعى الشرف أن يضع جـانباً التظرية والتـجريد بحيـث يحكم على العمل الفنـى عن طريق الحدس المباشر، ويعترف الرجل العملى بأنه يحيـا عن طريق الحدس، أكثر مما يحيا عن طريق العقل[1] .. لذا فإن المرء يندهش بعـد ذلك عندما يجد "كروتشـه" لايضيف إلى قائمة النمـاذج والأمثلة التى يسوقها ملكة الحدس النسائية الشهيرة، أو عندما يقفز إلى النتائج الخاطئة بلا مبرر.

صحـيح أن بعض الناس فى "حياتنا اليـومية" يتـحدثون عن الحدس بهـذه الطريقة، على الزغم من أننى اعـتقد أن الناس الحـريصين على انتقـاء كلماتهم لا يفـعلون ذلك، لكن النـاس الذين يتـحـدثون عن الحـدس بهـذه الطريقـة "فى حيـاتنا اليـومـيـة"، إنما يفـعلون ذلك لأنهم يستخدمون الكلمات بطريقة فضفاضة، ولا يرهقون أنفسـهم فى فهم التصـورات الكامنة خلف هذه الكلمات. والمقـصود بأن لدينا حدوسًا فى مـثل هذه الحالات أننا ببسـاطة، قد وصلنا إلى نتائج معينـة، لكنها نتائج غامضة فيـما يتعلق بالعمليات العقلـية والاستدلالات التى أدت إلى هذه النتائج، فكلما كـان الناس غير مثقفين ، كانوا أكـثر حدسًا. لأنهم كلما كانوا غيـر مثقفين كانوا أقل فى فهمهم للعمليات السـيكولوجيـة المعقدة التى وصلوا عن طريقها إلى معتقداتهم. وكانوا أقل فى قدرتهم على تحليلها وتفـسيرها، ومن ثم تبدو لهم معتقداتهم وكأنها انبعثت فى

(١) " الاستطيقا بوصفها علما للتعبير واللغويات العامة" ص١ (المؤلف).

أذهانهم بطريقة غامضة، وبغير عملية استدلالية، بل فجأة وبطريقة مباشرة دون أن يعرفوا من أين جاءت، فيسمونها حدوسًا.

إذا ما وضعنا مثل هذا الحدس على أنه شكل متميز من أشكال المعرفة، أو بلغة الفلسفة الماضية، على أنه "مَلَكَة" منفصلة للروح، فإن مثل هذا الوضع لن يكون أكثر ولا أقل من وضع مناف للعقل، وضرب من السيكولوجية العاجزة التى لا أهلية لها. ومن السهولة بمكان أن نبيّن أن رجل السياسة والرجل العملى ـ اللذان يشير إليهما كروتشه ـ لديهما المبررات لما يعتقدان وما يفعلان. لكن مبرراتهما أصبحت لا شعورية من خلال خبرتهما الطويلة فى اتخاذ القرارات، إن أى شخص يتعلم كيف يعزف على البيانو، أو يركب الدراجة، يبدأ بأن يوجه ذهنه بطريقة واعية إلى الحركات البدنية الضرورية ، ويقول لنفسه "لو أننى تركتُ بهذه الطريقة، فسوف أصل إلى هذه النتيجة" .. ولكن قليلاً من التمرين سوف يُنسيه هذه العمليات العقلية، وسرعان ما يقوم بهذه الحركات الضرورية بطريقة لاشعورية، وتلك هى الحال أيضًا مع المران الطويل لرجل الأعمال الذى يطور "حاسة تمييز" ليتنبأ بحركات السوق. فرجل السياسة يرى ومضة القرار الصحيح أو ماذا ستكون النتيجة السياسية لفعل معيّن. وهم لايسيرون بطريقة محكمة فيها جهد ومعاناة خلال العمليات الحسابية الذهنية، كتلك التى يقوم بها المبتدئ، بل هم يلقون نظرة عجلى على الواقع ثم يرون النتيجة الصحيحة فيما يبدو، فى الحال بينما تغرق عملياتهم الذهنية فى اللاشعور وتصبح آلية.

ولاشك أن بعض الناس ـ بغض النظر عن المران ـ "حدسيون بطبيعتهم" أكثر من غيرهم: النساء أكثر من الرجال، والفنانون أكثر من الفلاسفة؛ والمتصوفة أكثر من العلماء. والسبب هو أن بعض الناس يركزون انتباههم على النتائج بينما يركز بعضهم الآخر على العمليات التى أدت إلى هذه النتائج. ويهتم رجال الأعمال، وكذلك النساء، والفنانون أساسًا بالوصول إلى النتائج، فالنتيجة عندهم ـ وليس الوسيلة ـ هى المهمة. بينما يهتم الفلاسفة وعلماء النفس، ورجال العلم، والاستدلاليون (علماء المنطق والرياضة) بصفة عامة، بمشروعية العمليات التى وصلوا عن طريقها إلى نتائجهم، وأولئك الذين لا يهتمون بالوسائل والعمليات المتوسطة

لايلتفتــون كثيراً إليها، بل ينســونها ويمرون عليها بطريقة لا شـعورية، وهـم أولئك الذين نقول عنهم إنهم "حدسيون".

ومن ثم فـلابد أن نؤكـد أنه لافرق بين الحـدود المتـفرقـة عند رجـال السـياسـة، والرجل العلمى، ونتائج النـاس الآخرين الذين يستـدلون عليها بعناية سـوى أن العمليات العـقلية فى إحدى الحالات غـير شعورية، أو ببساطة لا يلتـفت إليها أو ليست مقـصودة، فى حين أنها فى الحالة الأخـرى تتم فى ضـوء الوعى الكـامل، ومن هنا فإن الحدس بالمعنى الشعبى الـشائع هو الاسـتدلال اللاشعورى.

والمثل الآخر الذى يقدمه كروتشـه للحدس هو أن حكم الناقد على العمل الفنى لا يمكن تفسيره على أنه استدلال لاشعورى وليس له علاقـة بحدوس رجال الأعمال ورجال السياسـة. بل هو مثل على البصيرة السيكولوجية الضعيـفة عند "كروتشه" الذى جمعهـم معًا ـ فى الفقرة التى اقتبــسناها فيـما سبق ـ كـما لو لـم يكن هناك أى اختلاف بينهم، فـمن المؤكد إننا لا نحكم على الجمال ـ أو ينبغى أن لا نفعل ـ بواسطة نظريات ومبادئ اسـتدلالية سواء أكانت شعورية أو لا شعورية. فـإدراك الجمال هو عمليـة مباشرة، إنها إدراك مـعرفى مباشر، فـأنا أدرك جمال الوردة إدراكا مـباشـرًا ولا أسـتـدل عليه من أى مبـدأ، لكن لا ينتج من ذلك أن إدراك الجـمال "حدس" بالمعنى الذى استخدم فيه كروتشه هذا المصطلح. إن وجهة نظر الواقعية الساذجة التى تقول إن الجمـال صفة فيـزيقية تتنسق مع نظرية كروتشـه بمقدار ما تتنسق مع واقعـة إننا ندركه على نحو مبـاشر دون مساعـدة من المبادئ ، والنتيجة الوحـيـدة التى يمكن استخـراجها من هذه الواقعية هى ببساطة أن إدراك الجمـال هو نوع ما من الوعى المباشر، وهو لا يتجه على الإطلاق نحو دعم نظرية الحدس الخاصة "بكروتشه".

□□□



معجم

"بالمصطلحات الفلسفية"

"معجم بالمصطلحات الفلسفية"

ملحوظة:

لم يكتب هذا المعجم للطلاب المتخصصين فى الفلسفة كما أنه لايدّعى تقديم تعريفات دقيقة على نحو مطلق، ولا أنه شامل وجامع. بل ربما غفر القارئ أى قصور فى الدقة أو العمق أو الاكتمال أو الشمول، إذا ما تذكر أن هدفى هو أن أنقل فحسب إلى أذهان القراء غير المتخصصين فكرة بسيطة بقدر الامكان عن معنى كل كلمة استخدمتها فى هذا الكتاب.

(المؤلف).

المطلق **Absolute, the**

يطلق مصطلح المطلق" على التصور المركزى لعدد متشابه من المذاهب الفلسفية، وهى فى الأعم الأغلب إما مذاهب مثالية أو مذاهب فى وحدة الوجود، والمطلق فى هذه الفلسفات هو الوجود النهائى أو الحقيقة الواقعية النهائية التى تكمن خلف جميع المظاهر، وهو الذى أنتج العالم أو أخرجه من ذاته، وهو يوجد وجودًا أزليًا يستمده من ذاته، وليس كنتاج لأى وجود آخر وهو فى بعض الأحيان يتحد فى هوية واحدة مع الله.

اللامنطقى **Alogical**

وهو يتميز عن غير المنطقى Illogical من حيث أنه لا هو عقلى ولا غير عقلى، لكنه يخرج عن دائرة العقل تمامًا. فمثلاً يزعم بعض الناس أن الحدس هو أعلى من العقل، ومثل هذا الحدس ـ أنْ وجد ـ لن يكون غير منطقى بل لا منطقى (أى يخرج عن نطاق المنطق)

المقولة **Category**

المقولة تصور ينطبق بالضرورة على كل شئ فى الكون، فمثلاً تصور مثل البياض ليس مقولة لأنه ليس من الصواب أن نقول أن جميع الموضوعات فى الكون لابد أن تكون بيضاء، لكن تصور الكيف مقولة، لأن كل شئ فى الكون لابد أن يكون له كيف من نوع ما، فمن

المستحيل أن نتصور شيئًا ما محروما من كل كيف . والوجود الفعلي ـ بنفس الطريقة ـ مقولة طالما أن جميع الأشياء لابد أن توجد وجودًا فعليًا: وتوصف المقولات أحيانًا بأنها تصورات قبلية Apriori كما توصف تصورات أخرى بأنها بعدية (أى تجريبية)، لأنه ما دامت المقولات لابد أن تنطبق بالضرورة على جميع موضوعات التجربة، فإنه ينتج من ذلك أنه لا يمكن أن تكون لدينا تجربة بدونها. ومن ثمّ فإنها بهذا الشكل تمثل الشروط الضرورية التى تعتمد عليها التجربة أعنى أنها منطقيًا تسبق التجربة، أو قبل التجربة. ولهذا قيل أنها لا يمكن أن تُستمد من التجربة. غير أن التصورات المألوفة مثل: البياض، والإنسانية، والمنزل . إلخ التى تنطبق على بعض الأشياء دون بعضها الآخر، ليست سابقة على التجربة بل مشتقة منها، ومن ثم فهى تجريبية.

معرفى Cognitive

المعرفة هى اتجاه الذهن عندما يدرك، ببساطة أو يفكر فى موضوعاته. ومن تم فهى اتجاه المعرفة التى تتميز عن موقف الإدارة وموقف الانفعال.

تصور Concept

التصور هو فكرة مجردة أو عامة، تتميز عن الفكرة الفردية أو العينية. ففكرتى عن "زيد" أو "عمرو" ليست تصورًا، لأنها لا تنطبق إلا على فرد واحد. أما فكرة "الإنسان" فهى تصور لأنها فكرة عامة تنطبق على جميع أعضاء فئة من الموضوعات، وهى فى هذه الحالة جميع أفراد البشر، وهكذا فإن التصور يمكن أن يوصف بأنه فكرة عن فئة، أو فكرة عن الصفات التى يشترك فيها جميع أعضاء فئة ما. فمثلاً كلمة "منزل" تصور ولو أنك بحثت عنها فى القاموس لما وجدت أى إشارة إلى هذا المنزل أو ذاك، ولا أى منزل جزئى، ولكنك سوف تجد بعض الأوصاف العامة مثل "مبنى مخصص لسكنى البشر". وهذا التعريف لا يذكر إلا الخصائص المشتركة مع جميع المنازل أعنى طابعها كمبنى، واستخدامها لسكنى البشر .. إلخ، وهكذا فإن التصور هو الخصائص المشتركة لفئة من الموضوعات. وليس ثمة ضرورة لأن تكون الموضوعات مادية، فقد تكون علاقات أو أفعالاً، فمثلاً "الضرب" تصور لأنه يدل على فكرة عامة من فئة الأفعال.

عملية التصور Conception

مسـار أو فعل التفكيـر فى التصورات. وأحـياناً مـا تستخـدم كمرادف لمصطلح التـصور Concept نفسـه .

تجريبى Empirical

ما يستمد من التجربة. ومعظم معارفنا تجـريبية لأننا نجمعها من التجربة، وهكذا نعرف أن "قيصر مـات"، لأن أناسًا معينين رأوا موته، أعنى أن مـوته يشكل جزءًا من تجربة هؤلاء الناس ونحن نعرف أن الكحول مسكر لأن التجربة علمـتنا ذلك. ومثل هذه المعرفة إذن تجريبية. لكن هناك بعض أنواع المعرفة لاسيما المعرفـة الرياضية والمنطقـية؛ لم تستمد من التـجربة، وإنما من العقل؛ فنحن نعرف مثـلاً أنه فى الجانب الآخر من القمر لاتوجد قضـية يمكن أن تكون صادقة تمامًا أو غـير صـادقة تمامًـا فى نفس الوقت. وينبـئنا العقل بذلك، على الرغم من أنـه لا يوجد إنسان رأى، أو كانت له تجـربة بالجانـب الآخر من القمر. فـمعرفتنا بأى قيـاس يتخذ شكل "إذا كـانت أ هـ ب ، ب هـ حـ ، إذن أ هـ حـ " هو أيضًـا مستـمـد من العـقل وليس من التجـربة. وتُسمى هذه المعرفة قبليـة (أى قبل التجربة) فى مقابل المعرفة المستـمدة من التجربة. انظر أيضًا مصطلح مقولة Category.

الشكل From

التعارض بين المادة والشكل. الجانب ـ فى أى موضوع ـ الذى يخص ذلك الموضوع تمامًا، ولا يشارك فيـه أى كائن آخر يسمى مادة هذا الموضـوع. أما الجانـب الذى يشارك فيـه غيره من الموضوعات فهو يسمى شكل هذا الموضوع. فمثلاً المشـاعر التى تعبّر عنها قصيدة ما، بمقدار ما تخص هذه القـصيـدة، يمكن أن توصف بأنهـا مادتهـا. ولكن أسلوب القـصيـدة ونظمهـا ربما اشتركـت فيه قـصائد أخرى كثيرة، ومن ثم فإننا نقول أن هذا هو شكل الـقصيدة. وهناك أيضًا موضوعات مختلفة كثيرة لها نفس الشكل: فالشـمس والقمر يتألفان من مواد مختلفة. لكنهما معًا، تقريبًا لهما نفس الشكل الكروى فـالهيئة نوع من الشكل. والزمان والمكان شكلان لأنهما معًا مشتركان فى جميع الموضوعات التى تشغلهما. والتصور شكل لأنه يمثل ما هو مشترك بين جميع الأعضاء فى فئة واحدة.

الفكرة **Idea, The**

يدرك المطلق فى فلسفـة هيجل على أنه مركب عضوى مـن المقولات، والمقولات أفكار، ومن ثم فالمطلق عند هيجل عبارة عن فكرة، ويعرف فى فلسفته باسم الفكرة.

المثالية **Idealism**

وجهة النظر التى تقول أن الذهن Mind هو الحقيقة الواقعيـة الأساسية، وأن المادة بل كل شئ آخر فى الكون، هى بطريقة أو بأخرى نتاج لهذا الذهن أو الروح. وهناك بالطبع اختلافات وتعديلات كثيرة بين المذاهب المثالية.

المباشر **Immediate**

تكون المعرفة أو الإدراك الذهنى لأى شئ، مـباشرة عندما يكون موضوعـها حاضر وليس مسـتنتجًا فحسب. وهكذا فإن الإدراك الحسى والحـدس ـ لو كان ـ يوجد شئ مـثل الحدس ـ هما تقـريبًا مبـاشران. غيـر أنه فى جميـع الحالات البشـرية الفعلية لـلوعى ـ حتى فى الإدراك الحسى ـ هناك باسـتمرار عناصـر ليست مبـاشرة. وعلى ذلك فالمبـاشرة الخالصـة هى تجريد أو تصور محدود.

العقل **Intellect**

العقل هو وظيـفة الذهن الذى يختص بالأفكار العـامة، والمبادئ والتصـورات. وما دامت الأحكام والاستدلالات تتضمن تصورات، فإن العقل هو أيضًا وظيفة الحكم والاستـدلال. وبما أن العقل يختص بالمبادئ العامة، فهو يتـميز على هذا النحو عن الإدراكات الحـسية والحدوس، التى تكون موضوعاتها فردية وعينية.

الحدس **Intuition**

يعنى الحدس الإدراك المبـاشر للحقـيقة الواقعـية Reality، وبذلك يتـميّـز عن الطريقـة الاستنتـاجية غـير المباشـرة التى يدرك بها التفكيـر المألوف موضوعـاته؛ فمثـلاً قد يزعم الذهن المعتاد أنه يسـتطيع إدراك الله عن طريق الاستدلال من التجربة. لكن الصـوفى يزعم أحيانًا أنه يرى الله مباشرة وجهاً لوجـه. رالرؤية المباشرة لله هى حدس صوفى. لكن ليـس من الضرورى أن تكون موضـوعات الحدس حـقائق مقـدسة، فالناس قـد يزعمون أنـهم يدركون عن طريق

الحدس أى واقعة مهـما تكن، وهم عندما يفعلون ذلك، فإنهم يقصدون أن لهـم إدراكًا مباشرًا وفوريًا بهذه الواقـعة بوصفها متميّزة عن ذلك اللون غير المباشر من المعـرفة الذى ينطوى عليه العقل. ويؤمن بالحدس فـلاسفة مثل "كروتشـه ، وبرجسون" ـ الذين يهتمـون عادة ـ على قدر فهـمى ـ بموضوعات مثل: "الله". لكن مـن الضرورى أن يتعارض الإدراك المبـاشر للحقيـقة ـ بطريقة أو بأخرى ـ مع الفكر التصورى للعقل.

الحكم Judgment

يمكن أن يوصف الحكم بأنه فكر يثـبت أو ينفى شيـئًا ما. ومن ثم فـالحكم هو الفكر الذى تنقله قضية. وأبسـط أنواع الحكم هو الذى يثبت أو ينفى محمولاً لموضوع مثل: "الإنسان فان".

موضوعى Objective

(انظر ذاتى ـ Subjective).

الانطولوجيا Ontology *

ذلك الفرع من الفلـسفة الذى يدرس طبـيعة الواقع الحـقيقى، أعنى الواقـع الفعلى الذى يتميّز عن الوجود الظاهر.

المدرك Percept

أى شئ يدرك أو يمكن أن يدرك سواء أكان فزيقيًا أو نفسيًا.

الواقعية Realism

الواقعيـة الميتافيـزيقية هى وجهـة النظر التى تقول أن الموضوعات التى يدركـها الذهن أو يعيـها لها وجود مـستقل من ذاتها، وهى ليـست مجرد أفكار فى الذهن، أو نتـاج لهذا الذهن، ومن ثم فهى ليست ذهنية أو ذاتية. أو هى وجهة النظر التى تقول أن وجود الموضوعات مستقل عن وجود الذهن. وقد سبق أن شرحنا استخدام مصطلح الواقعـية فى ميدان الاستاطيقا شرحًا وافيًا فى الفصل الثانى من هذا الكتاب.

الاحساس Sensation

الاحسـاس هو ذلك العنصر فى إدراكنا الحسى للمـوضوعات الفـيزيقيـة الذى نتلقاه من خلال قنوات الحس الخمس.

موضوع الحس **Sense-object**

موضوع مدرك، أو يمكن إدراكه بمساعدة الحواس الطبيعية.

حسى **Sensory**

ذو علاقة بالحواس الخمس.

محسوس **Sensuous**

أى شئ يمكن إدراكـه عن طريق الحـواس الخـمس، وعلى ذلك فـمنظر شـروق الشـمس محسوس لأنه يمكن إدراكه بحاسة البصـر. ولا تحمل الكلمة أى معنى ذمّى، وهى بذلك تتميّز عن كلمة جسدى أو شهوانى Sensual.

ذاتى **Subjective**

هناك جانبان لكل فعل من أفعال المعرفة:

١ ـ الذات: التى تعرف وهى الأنا، أو الشخص الذى يعرف.

٢ ـ اللاذات: أو الشئ الذى يُعرف، أو موضوع المعرفة.

وما يوجد فى جانب الذات، أعنى ما هو ذهنى يسمى الذاتى.

وما يوجد فى جانب الموضوع، أعنى ما هو خارجى يسمى الموضوعى.

قياسى **Syllogistic**

القيـاس فى المنطق التـقـليـدى ـ منطق أرسطـو ـ هو النوع الأسـاسى فى الاسـتـدلال الاستنباطى أعنى الاسـتـدلال الذى يسير عن طريق تطبيق مبدأ عام على حالة جـزئية. وما يقال من آن تقدير الجـمال ليس عملية قـياسية، يعنى أن المرء لا يسـتطيع أن يستدل جمـال موضـوع جزئى، ولنقل الوردة مثلاً، من أى مبدأ عام، فالمرء يشعر بجمالها شعوراً مباشراً.

□□□

مؤلفات الأستاذ الدكتور:

"إمام عبد الفتاح إمام"

أولا: التأليف:

١ ـ "المنهج الجدلى عند هيـجل" طبعة أولى دار المعارف بمصـر عام ١٩٦٩ ـ طبعة ثانيـة وثالثة دار التنوير ببيروت ١٩٩٣ (العدد الثانـى من المكتبة الهيجلية) طبعة خامـسة مكتبة مدبولى عام ١٩٩٦.

٢ ـ "مدخل إلى الفلسفة" طبـعة أولى دار الثقافة بالقاهرة عام ١٩٧٢ ـ طبـعة خامسة ١٩٨٢ ـ طبعة سادسة مؤسسة دار الكتب بالكويت عام ١٩٩٣.

٣ ـ "كيركجور: رائد الوجودية" المجلد الأول (حياتـه وأعماله) طبعة أولى دار الثقافة ١٩٨٢ ـ طبعة ثانية دار التنوير بيروت ١٩٨٢ (العدد الثانى من سلسلة الفكر المعاصر).

٤ ـ "دراسات هيـجلية" طبـعة أولى دار الثـقافة للنشـر والتوزيع عـام ١٩٨٤ ـ طبعـة ثانية دار التنوير بيروت عام ١٩٩٣ (سلسلة المكتبة الهيجلية).

٥ ـ "توماس هوبز : فيلسـوف العقلانية" طبـعة أولى دار الثقافة للنشـر والتوزيع عام ١٩٨٤ ـ طبعة ثانية دار التنوير بيروت عام ١٩٨٥ ـ طبعة ثالثة عام ١٩٩٣.

٦ ـ "تطور الجدل بعد هيـجل" المجلد الأول " جدل الفكر" دار التنوير عام ١٩٨٥ ـ طبـعة ثانية عام ١٩٩٣ (العدد ٨ من سلسلة المكتبة الهيجلية) ـ طبعة ثالثة مكتبة مدبولى عام ١٩٩٦.

٧ ـ "تطور الجدل بعـد هيجل" المجلد الثـانى "جدل الطبيـعة " دار التنوير بيـروت عام ١٩٨٥ ـ طبعة ثانيـة عام ١٩٩٣ (العدد ٩ من سلسلة المكتبة الهـيجلية) ـ طبعة ثالثة مكتـبة مدبولى ١٩٩٦.

٨ ـ "تطور الجدل بعـد هيجل" المجلد الثـانى "جدل الطبيـعة " دار التنوير بيـروت عام ١٩٨٥ ـ طبعة ثانية عام ١٩٩٣ (العدد ١٠ من سلسلة المكتبة الهـيجلية) ـ طبعة ثالثة مكتبة مدبولى ١٩٩٦.

٩ ـ "دراسات فى الفلسفة السياسية عند هيجل" طبعة أولى دار الثقافة بالقاهرة ـ طبعة ثانية دار التنوير بيروت عام ١٩٩٣ . مكتبة مدبولى عام ١٩٩٦.

١٠ ـ "كيركجور : رائد الوجودية" المجلد الثانى "فلسفته" طبعة أولى دار الثقافة بالقاهرة عام ١٩٨٦ ـ طبعة ثانية دار التنوير بيروت عام ١٩٩٣.

١١ ـ "أفلاطون .. والمرأة" طبعة أولى حوليات كلية الآداب جامعة الكويت عام ١٩٩٢ ـ طبعة ثانية مكتبة مدبولى ١٩٩٦ (سلسلة الفيلسوف والمرأة).

١٢ ـ "رحلة فى فكر زكى نجيب محمود" مكتبة مدبولى ١٩٩٨.

١٣ ـ "الطاغية : دراسة فلسفية لصور من الاستبداد السياسى" سلسلة عالم المعرفة فبراير عام ١٩٩٤. طبعة ثالثة مكتبة مدبولى عام ١٩٩٦.

١٤ ـ "معجم ديانات وأساطير العالم" (أربع مجلدات) مكتبة مدبولى بالقاهرة.

١٥ ـ " مدخل إلى الميتافيزيقا" مكتبة مدبولى عام ١٩٩٩.

١٦ ـ "توماس هوبز : فيلسوف العقلانية" مكتبة مدبولى عام ١٩٩٩.

ثانيًا: بحوث ودراسات:

١ ـ "المقولات بين أرسطو وكانط وهيجل" .. دراسة بحوليات كلية التربية بجامعة الفتح بليبيا عام ١٩٧٦.

٢ ـ "مفهوم التهكم عند كيركجور" دراسة بحوليات كلية الآداب ـ جامعة الكويت عدد رقم ١٩ عام ١٩٨٣.

٣ ـ "الهيجلية" .. دراسة للموسوعة الفلسفية (المجلد الثانى) معهد الإنماء العربى بيروت.

٤ ـ "الهيجلية الجديدة" .. دراسة للموسوعة الفلسفية (المجلد الثانى) معهد الإنماء العربى بيروت.

٥ ـ "الفلسفة الثنائية عند زكى نجيب محمود" عالم الفكر بالكويت (مجلد عشرون) العدد الرابع يناير عام ١٩٩٠.

٦ ـ "مسيرة الديمقراطية : رؤية فلسفية" مجلة عالم الفكر بالكويت يناير عام ١٩٩٤.

٧ ـ "هيباشيا: فيلسوفة الإسكندرية" مجلة عالم الفكر بالكويت.

٨ ـ "زكى نجيب محمود فى جامعة الكويت" مجلة عالم الفكر بالكويت، يناير عام ١٩٩٩.

ثالثاً: الترجمة:

١ ـ "الجبر الذاتي" رسالة كتبها بالإنجليزية الدكتور زكي نجيب محمود ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر عام ١٩٧٢ ـ مكتبة مدبولي بالقاهرة عام ١٩٩٨.

٢ ـ "العقل في التاريخ" طبعة أولى دار الثقافة بالقاهرة عام ١٩٧٣ ـ طبعة ثانية دار التنوير بيروت عام ١٩٨٠ ـ وطبعة رابعة ١٩٩٣ (العدد الأول في سلسلة المكتبة الهيجلية) طبعة ثالثة مكتبة مدبولي بالقاهرة عام ١٩٩٩.

٣ ـ "روح الفلسفة المسيحية في العصر الوسيط" اتين جلسون ـ دار الثقافة عام ١٩٧٢ ـ طبعة ثالثة مكتبة مدبولي بالقاهرة عام ١٩٩٦

٤ ـ "فلسفة هيجل" تأليف ولتر ستيس المجلد الأول "المنطق وفلسفة الطبيعة" دار التنوير عام ١٩٨٣ ـ وطبعة رابعة مكتبة مدبولي عام ١٩٩٦ (العدد الثالث من المكتبة الهيجلية).

٥ ـ "فلسفة هيجل" تأليف ولتر ستيس المجلد الثاني "فلسفة الروح" الطبعة الثالثة عام ١٩٨٣ ـ والرابعة عام ١٩٩٣ (العدد الرابع من المكتبة الهيجلية).

٦ ـ أصول فلسفة الحق" لهيجل المجلد الأول طبعة أولى دار الثقافة عام ١٩٨١ ـ طبعة ثانية دار التنوير بيروت عام ١٩٨٣ ـ طبعة رابعة مكتبة مدبولي عام ١٩٩٦ (العدد الخامس من المكتبة الهيجلية).

٧ ـ "موسوعة العلوم الفلسفية لهيجل" طبعة أولى عام ١٩٨٣ دار التنوير بيروت ـ طبعة ثانية عام ١٩٩٣ (العدد الثالث من سلسلة المكتبة الهيجلية) ـ مكتبة مدبولي بالقاهرة عام ١٩٩٦.

٨ ـ "العالم الشرقي" المجلد الثاني من محاضرات في فلسفة التاريخ لهيجل (العدد التاسع من سلسلة المكتبة الهيجلية) طبعة أولى عام ١٩٨٥ ـ طبعة ثانية عام ١٩٩٣ ـ مكتبة مدبولي عام ١٩٩٩.

٩ ـ "الوجودية" تأليف جون ماكوري سلسلة عالم المعرفة بالكويت عدد ٥٨ أكتوبر عام ١٩٨٢ ـ طبعة ثانية دار الثقافة بالقاهرة عام ١٩٨٧.

١٠ ـ "أصول فلسفة الحق لهيجل" المجلد الثاني دار التنوير بيروت عام ١٩٩٣ (سلسلة المكتبة الهيجلية) مكتبة مدبولي بالقاهرة عام ١٩٩٦.

١١ ـ "هيجل .. والديمقراطية" تأليف ميشيل متياس ـ دار الحداثة بيروت عام ١٩٩٠ ـ مكتبة مدبولى بالقاهرة عام ١٩٩٦.

١٢ ـ "المعتقدات الدينية بين الشعوب" تأليف حوفرى بارندر ـ سلسلة عالم المعرفة بالكويت عدد ١٧٣ مايو ١٩٩٣ ـ مكتبة مدبولى بالقاهرة عام ١٩٩٦.

١٣ ـ "الدين والعقل الحديث" تأليف و. ستيس ـ مكتبة مدبولى عام ١٩٩٨.

١٤ ـ "التصوف .. والفلسفة" تأليف و. ستيس ـ مكتبة مدبولى عام ١٩٩٨.

١٥ ـ "جون ستيوارت مل" أسس اللبرالية السياسية (بالاشتراك) مكتبة مدبولى عام ١٩٩٦.

رابعاً: مراجعة:

١ ـ "الموت فى الفكر الغربى" تأليف جاك شورون ـ ترجمة كامل يوسف حسين (سلسلة عالم المعرفة بالكويت عدد ٧٦ أبريل عام ١٩٨٤).

٢ ـ "الفلاسفة الأغريق: من طاليس إلى أرسطو" تأليف و. جوترى ـ ترجمة رأفت حليم سيف ـ دار الطليعة بالكويت عام ١٩٨٥.

٣ ـ "الفلسفات الشرقية" تأليف جون كولر ـ ترجمة يوسف حسين (سلسلة عالم المعرفة بالكويت).

خامساً: التأليف بالاشتراك:

١ ـ "المنطق ومناهج البحث العلمى" للصف الثالث الثانوى ـ بتكليف من وزارة التربية والتعليم بالجمهورية العربية الليبية عام ١٩٧٧.

٢ ـ "دراسات فلسفية" للمستوى الرفيع ـ بتكليف من وزارة التربية والتعليم بجمهورية مصر العربية عام ١٩٩٢.

٣ ـ "مبادئ التفكير الفلسفى" للثانوية العامة ـ بتكليف من وزارة التربية والتعليم بدولة الكويت عام ١٩٩٨.

❑❑❑

سلسلة الفيلسوف والمرأة:

صدر منها:

١ ـ " أفلاطون ... والمرأة"	بقلم: د. إمام عبد الفتاح إمام
٢ ـ " أرسطو ... والمرأة"	بقلم: د. إمام عبد الفتاح إمام
٣ ـ " الفيلسوف المسيحى ... والمرأة"	بقلم: د. إمام عبد الفتاح إمام
٤ ـ " نساء فلاسفة ... فى العالم القديم"	بقلم: د. إمام عبد الفتاح إمام
٥ ـ " استعباد ... النساء"	بقلم: د. إمام عبد الفتاح إمام
٦ ـ " جون لوك ... والمرأة"	بقلم: د. إمام عبد الفتاح إمام

تحت الطبع:

١ ـ " نساء فلاسفة ... فى العالم الحديث"	بقلم: د. إمام عبد الفتاح إمام
٢ ـ " روسو ... والمرأة"	بقلم: د. إمام عبد الفتاح إمام

المشروع القومى للترجمة

١ – اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ – الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت أحمد فؤاد بلبع
٣ – التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ – كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ – ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ – اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت . سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ – العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ – مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ – التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ – خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ – مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت . هناء عبد الفتاح
١٢ – طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ – ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ – التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ – الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ – أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عتمان
١٧ – مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ – الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ – الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت . نعيم عطية
٢٠ – قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ – خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت . ماجدة العنانى
٢٢ – مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ – تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ – ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ – مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ – دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ – التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ – رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ – الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت بدر الديب
٣٠ – الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ – مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه – كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ – الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ – التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ – الرواية العربية	روجر ألن	ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥ – الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

٣٦ – نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ – واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ – نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ – الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ – قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ – ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢ – عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ – اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	ت : المهدى أخريف
٤٤ – بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥ – التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت . أحمد محمود
٤٦ – عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ – حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩ – الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ . م بينياليستى	ت . محمد أبو العطا
٥٢ – العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ – الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ – المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ – ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ – الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ – الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ – مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ – المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ – التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١ – موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢ – لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ – برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ – فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ – خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ – مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨ – نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ – العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ – ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

٧٢ – السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
٧٣ – نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤ – صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
٧٥ – فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ – چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٢	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ – العولمة النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ – شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠ – بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١ – الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢ – مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
٨٣ – مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
٨٤ – موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥ – منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ – طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧ – نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
٨٨ – الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت . إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩ – الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠ – وسم السيف (قصص)	نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ – المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ – أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
٩٣ – محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤ – الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٥ – مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : يسرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦ – ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧ – هوية فرنسا (مج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
٩٨ – الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩ – تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠ – مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠١ – النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢ – السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣ – قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤ – أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٥ – مدخل إلى النص الجامع	جيرار جينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦ – الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : أشرف على دعدور
١٠٧ – صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨ – ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
١٠٩ – حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ – النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١ – المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ – الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ – راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ – مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ – غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦ – امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ – المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ – النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩ – النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ – الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ – الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢ – نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣ – الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نيتل الكسندر وفنادولينا	ت : أنور محمد إبراهيم
١٢٤ – الفجر الكاذب	چون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥ – التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديڤى	ت : سمحه الخولى
١٢٦ – فعل القراءة	ڤولڤانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ – إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
١٢٨ – الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ – الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ – الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال
١٣١ – مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢ – ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ – الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤ – تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥ – المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء)	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ – فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧ – مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	چوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨ – عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ – پارسيڤال	ريشارد ڤاچنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠ – حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
١٤١ – اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢ – الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣ – قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدر	ت : عدلى السمرى
١٤٤ – صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ – موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ – الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت على عبد الرؤوف البمبى
١٤٧ – خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبد الغفار مكاوى
١٤٨ – القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	ت على إبراهيم على منوفى
١٤٩ – النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ – التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت منيرة كروان
١٥١ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢ – عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكُتّاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣ – غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ – مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ – الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ – المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت ڤيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧ – خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان برودل	ت . بشير السباعى
١٥٩ – الإيديولوجية	ديڤيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ – آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومى
١٦١ – من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ – تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسيوى	ت . صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ – موسوعة علم الاجتماع	جوردن مارشال	ت . مجموعة من المترجمين
١٦٤ – شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت . نبيل سعد
١٦٥ – حكايات الثعلب	أ . ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦ – العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليفمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ – فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ – دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ – إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت . شكرى محمد عياد
١٧٠ – الطريق	ميغيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ – وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ – حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابى
١٧٣ – معنى الجمال	ولتر ت . ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام

(تحت الطبع)

الجانب الدينى للفلسفة
الولاية
مختارات من الشعر اليونانى الحديث
چان كوكتو على شاشة السينما
الأرضة
نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية والقوانين المعالجة
العنف والنبوءة
العمى والبصيرة (مقالات فى بلاغة النقد المعاصر)
التليفزيون فى الحياة اليومية
أنطوان تشيخوف
تاريخ النقد الأدبى الحديث (الجزء الرابع)
الإسلام فى السودان
العربى فى الأدب الإسرائيلى
ضحايا التنمية
المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر
فن الرواية
ما بعد المعلومات
علم الجمالية وعلم اجتماع الفن
المهلة الأخيرة

الهيولية تصنع علمًا جديدًا
مختارات من النقد الأنجلو - أمريكى
النقد الأدبى الأمريكى
موت الأدب
عن الذباب والفئران والبشر
العولمة والتحرير
علم اجتماع العلوم
الكلام رأسمال
محاورات كونفوشيوس
رحلة إبراهيم بيك
قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان
شتاء ٨٤
الشعر والشاعرية
ديوان شمس
عامل المنجم
مصر أرض الوادى
الدرافيل أو الجيل الجديد
سحر مصر
أسفار العهد القديم

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٣٣٩١ / ١٩٩٩



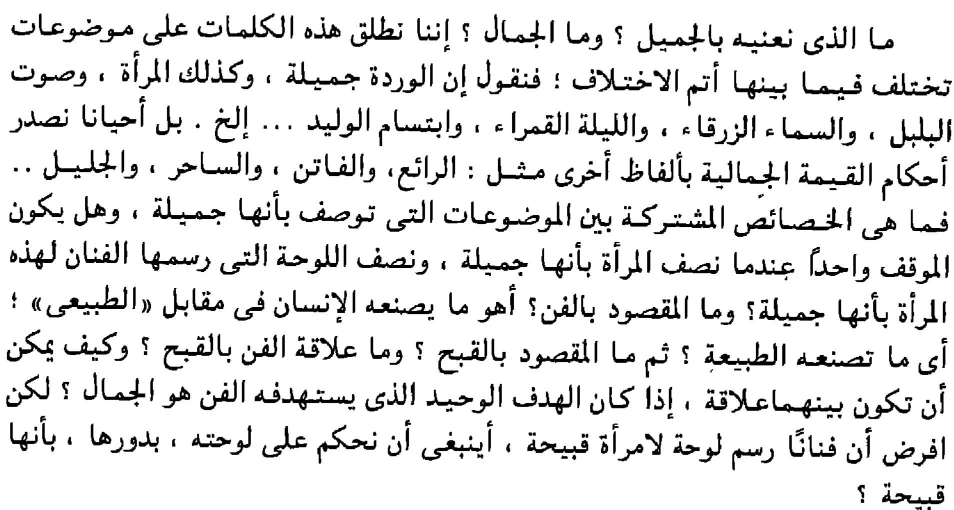




THE MEANING OF BEAUTY

A THEORY OF AESTHETICS

W . T . STACE



ما الذى نعنيه بالجميل ؟ وما الجمال ؟ إننا نطلق هذه الكلمات على موضوعات تختلف فيما بينها أتم الاختلاف ؛ فنقول إن الوردة جميلة ، وكذلك المرأة ، وصوت البلبل ، والسماء الزرقاء ، والليلة القمراء ، وابتسام الوليد ... إلخ . بل أحيانا نصدر أحكام القيمة الجمالية بألفاظ أخرى مثل : الرائع، والفاتن ، والساحر ، والجليل .. فما هى الخصائص المشتركة بين الموضوعات التى توصف بأنها جميلة ، وهل يكون الموقف واحداً عندما نصف المرأة بأنها جميلة ، ونصف اللوحة التى رسمها الفنان لهذه المرأة بأنها جميلة؟ وما المقصود بالفن؟ أهو ما يصنعه الإنسان فى مقابل «الطبيعى» ؛ أى ما تصنعه الطبيعة ؟ ثم ما المقصود بالقبح ؟ وما علاقة الفن بالقبح ؟ وكيف يمكن أن تكون بينهما علاقة ، إذا كان الهدف الوحيد الذى يستهدفه الفن هو الجمال ؟ لكن افرض أن فنانًا رسم لوحة لامرأة قبيحة ، أينبغى أن نحكم على لوحته ، بدورها ، بأنها قبيحة ؟

هذه نماذج من المشكلات المحيّرة التى يثيرها الفيلسوف الإنجليزى الأصل - الأمريكى الجنسية - ولتر ستيس (١٨٨٦ - ١٩٦٧) فى كتابه الحالى «معنى الجمال» محاولاً أن يجيب عنها ، ومن هنا كان كتابًا لاغنى عنه لكل مثقف !

لوحة الغلاف حلول موريجه • الغلاف . عماد حليم